

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O CONTRACAMPO FOTOGRÁFICO
em busca do neutro na fotografia

Fábio Magdalena Miceli

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Fotografia

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Fábio Magdalena Miceli, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Contracampo Fotográfico - em busca do neutro na fotografia”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Fábio Magdalena Miceli

Lisboa, 02 de janeiro, 2018

RESUMO

O presente trabalho explora o tema do fora-de-campo da imagem na linguagem fotográfica. De um modo mais específico a intenção é identificar as características de parte desse conjunto espacial negado no ato do recorte fotográfico: o contracampo - o fora-de-campo da imagem que se encontra por trás do campo privilegiado. As principais referências ao conceito de contracampo são de teóricos que trabalham com a temática na linguagem cinematográfica e de artistas visuais, desse modo a aproximação e a apropriação se fizeram necessários para aprofundar a pesquisa dentro da abordagem na fotografia. O objectivo principal do projeto prático aliado às teorias é identificar e defender o ponto de vista que sempre acompanha toda fotografia: o *contracampo fotográfico*. Este enquadramento como é proposto seria o quadro proporcional e diametralmente oposto ao campo escolhido - uma possibilidade hipotética de considerar um espelho no mesmo lugar do que seria o recorte fotográfico (o seu “reflexo” como o *contracampo fotográfico*). Dentro do conjunto espacial mais amplo este é por nós considerado o único fora-de-campo que não pode ser negado na fotografia e que ao mesmo tempo pode ser registrado enquanto imagem. Esse ponto de vista específico encontra ainda características similares à imagem especular, uma imagem que na sua gênese encontra uma relação de contiguidade espacial com o objeto e que não possui uma concepção estética prévia e controlada. O dispositivo do espelho é fundamental para conceituar o *contracampo fotográfico* e identificar esse campo imagético enquanto um *reflexo* hipotético, uma mensagem visual essencialmente denotada: uma imagem *neutra*, um campo puramente fotográfico. Para a concepção do projeto prático a intenção é relacionar também o conceito de *mise en abyme* na tentativa de criar um jogo reflexivo por meio da montagem de uma instalação com as imagens fotográficas e espelhos; além disso as variáveis *espaço* e principalmente *tempo* são destacadas na relação desde a concepção da imagem fotográfica até a sua recepção: a possibilidade de produção de sentido por meio do discurso que pode ser estabelecido no encontro fundamental entre o espectador e uma obra.

Palavras-Chave: fotografia, fora-de-campo, contracampo, campo neutro

ABSTRACT

The present work explores the subject of the out-of-field image in the photographic language. More specifically the intention is to identify the characteristics of part of this spatial set negated in the act of photographic cutout: the counter-field - the out-of-field of the image that lies behind the privileged field. The main references to the concept of counter-field are of theorists who work with the theme in the cinematographic language and of visual artists, in this way the appropriation became necessary to deepen the research within the approach in the photography. The main objective of the practical project allied to theories is to identify and defend the point of view that always accompanies every photograph: the *photographic counter-field*. This framing as proposed would be the proportional and diametrically opposed picture of the chosen field - a hypothetical possibility of considering a mirror in the same place as the photographic cutout (its "reflection" as the *photographic counter-field*). Within the larger spatial set this is considered by us to be the only out-of-field that can not be denied in photography and which at the same time can be register as an image. This specific point of view still finds characteristics similar to the mirror image, an image that in its genesis finds a relation of spatial contiguity with the object and that does not have a prior and controlled aesthetic conception. The device of the mirror is fundamental to conceptualize the *photographic counter-field* and to identify this imaginary field as a hypothetical reflection, a visual message essentially denoted: a neutral image, a purely photographic field. For the conception of the practical project the intention is also to relate the concept of *mise en abyme* in the attempt to create a reflexive game by means of the assembly of an installation with the photographic images and mirrors; in addition, the variables *space* and mainly *time* are highlighted in the relation from the conception of the photographic image to its reception: the possibility of producing meaning through the discourse that can be established in the fundamental encounter between the spectator and a art work.

Keywords: photography, out-of-field, counter-field, neutral field,

O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar
(Rilke *in* BACHELARD)

Agradecimentos

Agradeço a todos os meus amigos e familiares que ajudaram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Ao meu irmão Sérgio pelo incentivo e apoio em buscar “novos campos”, e especialmente à Bruna Barbiero minha esposa e amiga e questionadora sobre tudo, obrigado pelo carinho e compreensão.

Um obrigado à Lisboa, a toda Faculdade de Belas Artes, docentes e funcionários.

Agradeço aos novos amigos e ainda agradeço de coração Guilherme Tosetto eterno amigo e mentor.

E principalmente, agradeço ao Professor Doutor Rogério Taveira por ter orientado o meu trabalho e incentivado a pesquisa e o desenvolvimento do tema desde o início do curso.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1.....	11
1.1 Elementos de composição visual no cinema e na fotografia.....	11
1.2 Para além do campo visual: o fora-de-campo nas imagens.....	13
CAPÍTULO 2.....	20
2.1 Contracampo: objetivo e conceito.....	20
2.2 Wim Wenders e o contracampo.....	23
2.3 Stan Douglas e o cinema não convencional - <i>The Secret Agent</i> (2015).....	26
2.4 O dispositivo e o espectador como ativador da obra.....	28
2.5 Contracampo da fotografia e contracampo fotográfico.....	32
2.6 <i>Paisagem n.1</i>	36
CAPÍTULO 3.....	38
3.1 Espelho: o dispositivo contracampo	39
3.2 Contracampo fotográfico e o jogo reflexivo: a estrutura em abismo.....	41
3.3 “Isto foi”: o <i>punctum</i> como potência imaginativa.....	45
3.4 O fator <i>tempo</i> como <i>punctum</i>	48
3.5 “Deixo aos vários futuros (não a todos) o meu jardim de caminhos que se bifurcam”.....	49
3.6 Projeto Prático: Instalação Fotográfica - <i>Ampulbeta</i>	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

A dissertação teórico-prática *O contracampo fotográfico: em busca do neutro na fotografia* foi desenvolvida ao longo do curso de Mestrado em Arte Multimídia - Especialização em Fotografia, com a intenção principal de aprofundar os estudos sobre a parte não visível de uma imagem fotográfica, ou seja, o que não foi privilegiado na captação da cena: o seu fora-de-campo. Desde o início do curso este conceito tem sido trabalhado de forma contínua em alguns projetos práticos das disciplinas o que aumentou cada vez mais o interesse em buscar referenciais teóricos sobre a temática aliada à pesquisa de obras artísticas tanto no campo visual quanto no literário: uma aproximação estética para uma produção de sentido e para associar ainda mais a parte teórica à prática do projeto.

O trabalho foi dividido em três capítulos para apresentar a proposta a partir de uma noção mais introdutória do conceito de *campo* para posteriormente concentrar a análise ao *fora-de-campo* e principalmente ao conjunto espacial que se encontra atrás da cena, o seu *contracampo*. Ao final como parte do projeto prático exigido será apresentada a concepção de uma instalação fotográfica baseada nos conceitos discutidos. Importante destacar que os estudos ao conceito de fora-de-campo possuem um referencial teórico tanto na linguagem do cinema quanto na fotografia; no entanto o conceito de *contracampo* é mais analisado e mencionado na bibliografia do cinema e também em produções de artistas visuais, desta maneira algumas das principais referências se encontram nessas áreas. Sendo assim os termos mais utilizados na linguagem cinematográfica não serão base apenas de uma comparação para indicar um em detrimento de outro: o que se pretende é uma apropriação dos conceitos de um modo mais amplo para analisar e identificar as características próprias do contracampo na linguagem fotográfica.

O primeiro capítulo apresenta os elementos de composição de uma imagem tanto no cinema quanto na fotografia; de certa maneira é uma desconstrução das imagens nos dois meios com a intenção em aproximar essas linguagens para posteriormente explorar o conceito que baliza o projeto de mestrado: o *fora-de-campo* de uma representação imagética e as principais características que diferem esse conjunto espacial nos dois meios. Em busca de aproximar as duas linguagens o trabalho apresenta como referências principais os estudos de Jacques Aumont para a *imagem* e Gilles Deleuze para o *fora-de-campo* no cinema; em relação a *fotografia* a contribuição maior provém dos teóricos Phillipe Dubois e Roland Barthes.

O foco do segundo capítulo é, sobretudo, a linguagem fotográfica e apresenta o que motivou a escolha do tema e o objetivo principal do projeto de mestrado, ou seja, a proposta de um ponto de vista específico inserido no conjunto espacial total: o *contracampo fotográfico* - o único posicionamento relativo ao fora-de-campo que pode deixar sua condição virtual e se materializar enquanto imagem. Ao mesmo tempo que este enquadramento não pode ser negado a sua mensagem visual é a única possível em estado *neutro*: o *contracampo fotográfico* como um *campo puro* dentro da fotografia.

Alguns artigos, dissertações e teses também são referências teóricas e contextuais sobre as duas linguagens e por meio da análise de obras de artistas como André Parente e Stan Douglas o interesse (e a inspiração) está na aplicação tanto da técnica como nos questionamentos sobre o fora-de-campo; ainda em relação ao *contracampo* a abordagem do cineasta e fotógrafo Wim Wenders é fundamental para ampliar o sentido simbólico ao campo invisível da imagem. Além disso será abordado a importância do encontro entre obra e espectador.

O capítulo final do trabalho relaciona os conceitos principais mencionados e trata sobre o processo da concepção da parte prática do projeto de mestrado; novos conceitos são abordados e associados ao *contracampo fotográfico* como referência teórico-prática. Dessa maneira as características desse ponto de vista exclusivo é relacionado à imagem especular sendo fundamental para a estrutura do projeto de mestrado. A utilização do dispositivo do espelho acompanhou também todo o percurso dos estudos do curso em que a princípio a idéia seria registrar os dois campos em uma mesma imagem; no entanto percebeu-se melhor a sua relação conceitual com a proposta, neste sentido a principal referência é a abordagem de Umberto Eco sobre as características do espelho que será explorada na aproximação com o *contracampo fotográfico*, além do uso das mitologias associadas ao dispositivo (Narciso e Medusa) de acordo com os apontamentos de Dubois e Toscano. Outro conceito fundamental para ampliar o sentido especular do projeto teórico-prático é o *mise-en-abyme*; a proposta é um jogo reflexivo que pode ser atribuído às imagens do projeto prático além de destacar a relação discursiva que o conjunto final pode proporcionar ao espectador.

Esse capítulo procura reforçar ainda a importância das principais variáveis associadas a fotografia: o *espaço* e o *tempo*. Primeiro ao identificar e ampliar a noção espacial para fora do enquadramento por apresentar duas imagens de um mesmo conjunto espacial; segundo seria a possibilidade de atribuir ao fora-de-campo um sentido

mais simbólico, extrapolar os limites do que se encontra visível: um jogo mental aberto a diversas interpretações e que depende necessariamente do tempo dedicado à observação. Neste caso o conceito de *punctum* de Barthes será aprofundado por considerar este como uma espécie de *fora-de-campo*, ou como ainda afirma o autor: o tempo como *punctum*.

Do escritor Jorge Luis Borges é a abordagem sobre as temáticas do *infinito* e da variável *tempo* de um dos seus principais contos que interessa mais ao trabalho prático do projeto de mestrado. As obras selecionadas e analisadas como complemento para a dissertação se destacam, além do conteúdo relacionado ao tema, por questões como a importância do dispositivo, o local e a relação espacial no encontro entre o observador com a obra e a articulação criada, ou seja, o papel do espectador enquanto ativador de uma potencial mensagem e da busca de entendimento no sentido criado pelo artista e sua linguagem. Sendo assim esse encontro fundamental é o que completa o ciclo ao que o artista se propôs ao fundamentar, projetar e conceber uma obra; neste caso: trabalhar o conceito de *contracampo* na fotografia pode fazer com que o espectador embarque em uma *viagem imóvel* (termo utilizado por André Parente)?

Ao final do capítulo a concepção de uma instalação fotográfica é apresentada como resultado da conjunção entre os conceitos abordados e aplicados na parte prática, ou seja, um dos principais objetivos propostos do projeto de mestrado: conciliar o *livre fazer artístico* ao *por quê de fazê-lo*, o que justifica a elaboração de uma peça artística dentro dos parâmetros acadêmicos.

CAPÍTULO 1

Neste primeiro capítulo o objetivo é destacar os elementos do cinema que compõem a imagem de um filme e ao mesmo tempo fazer um paralelo com a fotografia. De certa maneira é uma desconstrução das imagens nos dois meios com a intenção em destacar e aproximar essas linguagens para posteriormente explorar o conceito que baliza o projeto de mestrado: o *fora-de-campo* de uma representação imagética.

1.1 Elementos de composição visual no cinema e na fotografia

No cinema os vários *planos* que compõem as cenas de um filme são considerados o *campo*, ou seja o que é mostrado na tela. Essas unidades narrativas que compõe o filme estão diretamente ligadas a uma variável importante no momento da captação que é a distância a um objeto ou a uma cena filmada. Utilizando as demais técnicas de captação da imagem para a construção do todo, a sequência dos planos é que formará o sentido sugerido na montagem do filme, ou seja, na sua versão final. Como afirma Aumont, o *campo* é o resultado do enquadramento em que simbolicamente mostra o que foi privilegiado e concedido ao olhar do espectador: “é o pedaço de espaço imaginário com três dimensões que é percebido na imagem fílmica” (2002, p.220). Ainda de acordo com esse autor: “Se o *campo* é um fragmento de *espaço* recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista, então não passa de um fragmento desse espaço” (2002, p. 220).

Na linguagem cinematográfica sobre a questão do posicionamento espacial Deleuze considera o enquadramento um “sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens e acessórios” (2009, p.29). Desse modo a sua limitação inerente forma um conjunto que tem um grande número de partes: elementos que entram por sua vez em subconjuntos (DELEUZE, 2009, p.31). Sendo assim o quadro é um conjunto fechado, é em si mesmo um sistema óptico que remete para o ponto de vista sobre o conjunto das partes (idem, p. 33). Importante salientar que os termos destacados até aqui como *plano*, *espaço*, *campo* e *quadro* se referem tanto às imagens no cinema como também podem ser atribuídos à fotografia. Ao se escolher um possível campo de visão dentro de um todo

(independentemente da linguagem) essencialmente há um recorte delimitado pelo próprio dispositivo que passa a ser considerado o olhar do idealizador desse enquadramento no espaço da ação.

Aumont ressalta que o *espaço* refere-se a nossa percepção visual e a nossa percepção háptica - aquela ligada ao tato e aos movimentos do corpo que nos dá o “sentido de espaço”. Desse modo aplicada a nossa experiência de mundo real o *espaço* “é uma categoria fundamental de nosso entendimento” (KANT in AUMONT, 2002, p.213). Ao explorar as linguagens do cinema e da fotografia inevitavelmente são as variáveis *tempo* e *espaço* que se articulam na imagem movimento ou na imagem estática. Sendo assim, uma das intenções do projeto seria também alinhar ao que afirma Merleau-Ponty, ou seja, pensar o espaço como a potência universal de suas conexões em que “este não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (1994, p.328).

Perceber o espaço, para o autor, são todas as relações orgânicas que estão entre o sujeito e o espaço, o poder de percepção do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço. “Portanto, não podemos compreender a experiência do espaço nem pela consideração dos conteúdos, nem pela consideração de uma atividade pura de ligação [...]” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.328). Na linguagem fotográfica em específico Dubois ainda destaca uma categoria de *espaço*: o topológico “o espaço referencial do sujeito que olha no momento em que examina uma foto e na relação que mantém com o espaço da mesma” (1999, p.212).

No cinema e na fotografia, nas infinitas construções possíveis tanto pelo todo espacial como nas intenções e pontos de vista pessoais, o limite encontra-se de acordo com as temáticas propostas: das cenas de um roteiro pré estabelecido (geralmente) ou de um projeto fotográfico, por exemplo. Mas sempre os *campos/ planos* encontram-se e provêm de um *espaço*, sejam capturados em cenários de estúdios e mesmo em locais externos, no próprio cotidiano da “rua”. Cria-se desse modo uma noção espacial que na sequência dos planos do filme define uma narrativa e na fotografia (ou em um conjunto) pode permitir a identificação de um local ou objeto - ou parte destes - além de permitir criar um discurso imagético tanto literal quanto metafórico. Para conseguir os objetivos um aparato técnico é montado para captar uma parte do espaço almejado pelo enquadramento o que pode revelar ou mesmo anular a percepção do conjunto total,

dependendo da proposta. “Se o *espaço* é representado, é sempre como espaço de uma ação, ao menos virtual: como espaço de uma encenação” (AUMONT, p.228, 2002).

Diferente da ação e do movimento das imagens característicos ao cinema, na fotografia o processo de apreciação pelo espectador pode possibilitar uma relação de tempo mais contemplativa na percepção sobre a questão do espaço representado. Como afirma Berger (2013, p.319), a fotografia é uma mensagem acerca de um acontecimento que se produz a partir de uma observação mais consciente, isolando e preservando um momento extraído de um contínuo. “Todas as suas referências são externas a ela própria. Daí o contínuo” (idem). Desse modo, como ainda reforça Berger (2013, p.320), registrar o que foi visto é por natureza referenciar-se ao que não é visto. Diferentemente da relação entre as construções e transformações ao longo dos processos na pintura e no cinema em que a manipulação do tempo é possível pelo produtor da imagem, na fotografia esse controle temporal é momentâneo, ocorre apenas no ato do isolamento da ação. Segundo Aumont (2002, p.107), o nosso sentimento de tempo decorre mais em mudanças em nossa sensação do tempo “que resultam do processo permanente de interpretação que operamos” do que a duração objetiva dos fenômenos. O que a imagem de uma fotografia representa, portanto, não vai se alterar com o tempo mas é a nossa relação em dedicar tempo em momentos diferentes que pode dar um novo sentido a essa mesma imagem.

1.2 Para além do campo visual: o fora-de-campo nas imagens

Após apresentar alguns elementos, importantes para este estudo, que compõem a imagem, a intenção nesse momento é incidir sobre o que não se encontra nos limites do enquadramento do dispositivo. Desse modo são os aspectos do fora-de-campo que serão abordados na mesma linha de pesquisa, ou seja, relacionando este conceito inserido nas linguagens do cinema e da fotografia. Explicitar a noção do fora-de-campo nos dois meios é fundamental para explorar parte deste conjunto espacial também negado: o contracampo, o que se encontra atrás da cena escolhida. Esse ponto de vista específico é o principal objeto de pesquisa e está inserido na totalidade do espaço de captação tanto no cinema como na fotografia portanto são as características em cada linguagem que serão analisadas para posteriormente destacar as particularidades do *contracampo fotográfico*.

O enquadramento de uma cena, seja mais amplo ou uma tomada mais fechada, tanto no cinema quanto na fotografia implica uma escolha, ou seja, uma decisão da parte

do que se pretende privilegiar do conjunto espacial no ato da captação. Desse modo nas duas linguagens há sempre uma presença virtual não visível em relação ao que está visível. Sobre essa questão de certo modo básica ao mesmo tempo essencial Xavier cita Burch: “Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inserido no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (XAVIER, 2005, p.19). Essa constatação primordial sobre o cinema também se aplica à fotografia em que a visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço ‘fora da tela’, ainda segundo Burch (XAVIER, 2005, p.20). O *espaço visado* sugere dessa maneira a extensão para fora dos limites do quadro e aponta para um espaço contíguo não visível, dependendo do critério adotado na montagem de um filme ou na organização de um conjunto de imagens fotográficas, por exemplo, os elementos dessa composição podem fornecer uma conotação a esse espaço virtual. Sendo assim, em relação à mensagem visual resultante no filme, Deleuze (2009, p.30) afirma que o *quadro* é inseparável de duas tendências: para a saturação ou para a rarefação. No primeiro caso seria quando os elementos captados e representados no filme são mais explícitos na sequência, quando podemos reconhecer de forma direta o sentido proposto, quando o conteúdo informacional é vasto e se encontra na superficialidade do que é mostrado; a segunda tendência seria quando as informações podem se direcionar a um sentido implícito e mais simbólico em que há necessidade de uma interpretação mais profunda para além do que conseguimos ver de uma cena e que vai depender da capacidade particular de cada espectador em relação ao que é mostrado e de como é mostrado.

No cinema Deleuze destaca também a importância de um outro elemento além do visual para complementar e ampliar a produção de sentido das cenas de um filme que é o som “[...] o quadro mostra-nos assim que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível como visível. O quadro tem como função implícita registrar informações não apenas sonoras mas visuais” (2009, p.30). Ainda segundo este autor, o “fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está no entanto perfeitamente presente” (2009, p.34). Nesse sentido um aspecto importante e comum nos dois meios é a própria ausência que o fora-de-campo sugere mas no cinema um fator diferencial é a continuação da narrativa diretamente relacionada ao que está invisível, ou seja, ao fora-de-quadro: quando a ficção também se desenrola, supostamente, nesse espaço virtual por meio das reações dos personagens direcionadas para além do limite da tela e pelo som que

permeia e prolonga a percepção espacial do espectador na cena que é vista. Desse modo, a questão sonora na montagem do filme é um fator que possui uma carga emocional muito intensa e que pode muitas vezes assumir um protagonismo ao identificar situações ou mesmo caracterizar ambientes e personagens, ou seja, o som no filme possui uma relação direta com a composição espacial das cenas - ou das supostas cenas.

Essa característica só é possível porque a nossa capacidade acústica não fica limitada como a nossa percepção visual o que permite ao som uma relação de associação entre as cenas criando uma unidade e continuidade - o que também faz com que o espectador reconheça e seja capaz de imaginar o que está fora-do-quadro como parte da narrativa. Barthes ainda ressalta sobre a questão da ficção se estender para o que não está visível no quadro:

[...] o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não possui: o *écran* (observou Bazin) não é um quadro, mas um esconderijo; a personagem que sai de lá continua a viver; um “campo cego” dobra incessantemente a visão parcial (BARTHES, 2005, p.83)

Assim, como ainda afirma Deleuze “todo enquadramento determina um fora-de-campo” (2009, p.35), seja este mais aberto em relação a uma cena ou então um enquadramento mais fechado o que enfatiza uma parte do conjunto. Desse modo independente do que é mostrado na sequência fílmica ou em uma imagem fotográfica aquilo que não é mostrado tem uma importância fundamental na própria constituição da imagem revelada. Os limites do enquadramento dos dispositivos nas duas linguagens definem “um ponto de vista único e frontal que é do espectador sobre um conjunto invariável” (DELEUZE, 2009, p.46), dessa maneira a cada novo posicionamento do dispositivo um novo fora-de-campo sempre será formado, necessariamente. No cinema quando os atores saem de cena seus personagens deixam o cenário mas continuam a existir no “esconderijo”, assim como todo esse mesmo cenário continua virtualmente em outra cena, por exemplo. No filme o fora-de-campo está diretamente ligado com a proposta narrativa para criar um sentido pois depende constantemente dos novos foras-de-campo que se formam a cada novo ponto de vista, nesse caso a relação espacial gerada é de agregar mais espaço em relação a cena anterior, sucessivamente.

Sobre o recorte fotográfico Dubois (1999, p.209) afirma que há uma articulação entre o *espaço representado* (espaço referencial) e o *espaço de representação*: o “espaço construído arbitrariamente pelos bordos do quadro”. O *espaço fotográfico* nesse sentido é “um levantamento no mundo, uma subtração que opera em bloco” implica no seu ato um resto, um resíduo, um outro, o *fora-de-campo* (DUBOIS, 1999, pp.178-179). A fotografia dessa maneira possui uma relação inevitável na sua gênese do dentro com o fora pois está sempre ligada a uma “presença virtual”, a uma relação “inevitável, existencial, irresistível” (idem). O espaço invisível nesse sentido é tão importante quanto o que a imagem revela e está “sempre marcado originariamente por sua relação de contiguidade com o espaço inscrito no quadro: *sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo*” (DUBOIS, 1999, p.179). Na fotografia o fora-de-campo é fundamental para sua unicidade enquanto imagem mas a relação de continuidade espacial é interrompida para fortalecer a sua própria identidade enquanto linguagem: no ato da subtração todo o resto é negado radicalmente.

Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma presença invisível, de uma exterioridade de princípio, significada pelo próprio gesto de recorte que o ato fotográfico implica (DUBOIS, 1999, p.180)

Dubois ainda caracteriza o *fora-de-campo* nas diferentes relações que estabelece entre a exterioridade virtual e o campo, em relação ao prolongamento do espaço contíguo e ao que pode estimular em termos de interpretação, ou seja, a possibilidade de ampliar o sentido ao que está invisível de modo mais simbólico. Sendo assim de acordo com a organização e o ponto de vista da representação o autor destaca algumas categorias de fora-de-campo: *indicadores de movimento e deslocamento* - no cinema mais aparente pelo desenrolar da sequência das cenas; na fotografia somente um único instante do movimento o que “gera um fora-de-campo muito particular: *coloca fora-de-campo o próprio tempo* (a duração crônica)” (DUBOIS, 1999, p.183); a segunda categoria seria os *jogos de olhar* (dos personagens de um filme no cinema para fora do quadro; ou o retrato na fotografia, como exemplos); a outra categoria seria a representação que incita ao fora-de-campo nela mesma: “tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou

menos exteriores ao espaço principal” - espelhos e jogos reflexivos, quadros, portas ou janelas entreabertas como elementos de “cenários” (DUBOIS,1999, p.186). No caso a intenção para o projeto de mestrado não seria comparar ou destacar todas estas categorias de fora-de-campo que Dubois analisa mas sim reforçar o interesse pelas diferentes maneiras de interpretar e analisar o espaço invisível: no cinema pela sequência que é direcionada na montagem final criando o sentido proposto; na fotografia a possibilidade de percepção ao fora-de-campo acaba por se relacionar pela questão espacial de acordo com o tema/ objeto captado e pelo tempo de observação que cada espectador dedica a imagem.

Desse modo um dos principais pontos de diferenciação entre as linguagens analisadas é o que esse mesmo autor ainda afirma sobre o fora-de-campo: no cinema estabelece-se uma continuidade e uma narratividade, o que “confere a este uma dinâmica e uma densidade explicitamente imaginárias”; na fotografia o fora-de-campo é singular, excluído, “imediato e separado de um *estando lá* visível” (1999, p.181). Dubois também ressalta que o fora-de-campo “é a ausência simulada de qualquer instância enunciativa”: no cinema é *metafórico* e na fotografia é *literal* (1999, p.183). Nesse sentido no cinema o que não está visível continua inserido na dinâmica de uma narrativa ficcional: o fora-de-campo é parte da representação da noção de realidade da trama e prolonga a construção de sentido para o “filme” que está invisível. Na fotografia não há essa dinamização, o conjunto negado só “participa” uma única vez - o que faz com que este espaço fora-de-campo também se torne único assim como o campo escolhido.

Em um filme Deleuze sugere que podemos imaginar um “fio” que há em toda sequência dentro da montagem que liga os planos de um conjunto visto a outros; este “fio” pode ser mais “espesso” quando permite uma relação e percepção mais direta entre os planos ou mais “fino” quando a ligação entre os conjuntos (visto e não visto) se faz de forma mais sutil, menos aparente, o que depende da intenção do diretor e que diretamente implica na própria percepção pelo espectador; seria uma maneira de expandir e ligar o conceito de *fora-de-campo* a um sentido mais racional - de reconhecimento e identificação; e em relação a um sentido mais abstrato e metafórico - o conceito aplicado de modo mais simbólico. O autor ainda reforça que “todo o sistema fechado é também comunicante” (2009, p.35), o que define como a primeira função do fora-de-campo: “o que existe algures, ao lado ou à volta”, o que ainda não está visível. Esta função pode ser associada ao “fio grosso” que o autor sugere em que o observador é capaz desse primeiro

reconhecimento espacial: “enquadrado um conjunto, e portanto visto, há sempre um conjunto maior, ou outro com o qual o primeiro forma um maior e que pode por sua vez ser visto, na condição de suscitar um novo fora-de-campo, etc.” (DELEUZE, 2009, p.35).

Ainda de acordo com Deleuze, há dois aspectos relacionados ao fora-de-campo no cinema: o relativo e o absoluto. O primeiro aspecto associa-se ao que já foi mencionado como a sua primeira função e que pode ser considerado mais facilmente notável e compreendido, aquilo que existe e que ainda não está visível, ou seja, o aspecto no qual um sistema fechado remete no espaço para um conjunto amplo “que não se vê, e que pode por sua vez ser visto, mas para suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito” (DELEUZE, 2009, p.36).

A segunda função do fora-de-campo é a que o autor considera como “momentaneamente ‘zona de vazio’, propriamente invisível” e que pode se associar ao “fio fino” mencionado. Dessa maneira a segunda função do fora-de-campo pode se relacionar com o aspecto absoluto que seria aquele “pelo qual o sistema fechado se abre a uma duração imanente ao todo do universo, que já não é um conjunto e não é da ordem do visível” (DELEUZE, 2009, p.36). Ao afirmar que os dois aspectos do fora-de-campo misturam-se constantemente, um prevalece em relação ao outro consoante a natureza do “fio”, aquele que liga o conjunto visto a outros conjuntos não-vistos: acrescentando espaço ao espaço (“fio grosso”) ou a partir de uma imagem se extrair uma *imagem mental*, aberta a um jogo de relações puramente pensadas que tecem um todo (DELEUZE, 2009, p.37). O “fio tênue” que autor remete aproxima-se, nesse sentido, ao aspecto absoluto: aquele que “manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um Algures mais *radical*, fora do espaço e do tempo homogêneos” (DELEUZE, 2009, p.37).

Era por isso que dizíamos que há sempre fora-de-campo, até na imagem mais fechada. E que há sempre ao mesmo tempo dois aspectos do fora-de-campo, a relação actualizável com outros conjuntos e a relação virtual com o todo. Mas num caso a segunda relação, a mais misteriosa, será atingida indirectamente, ao infinito, por intermédio e extensão da primeira, na sucessão das imagens; no outro caso será atingida mais directamente, na própria imagem, e por limitação e neutralização da primeira (DELEUZE, 2009, p. 38)

Importante salientar que a abordagem que Deleuze faz sobre os aspectos do fora-de-campo está diretamente relacionada ao cinema, dessa maneira aproximar esses conceitos à linguagem fotográfica é uma apropriação mais do que uma comparação com a intenção de explorar principalmente o aspecto absoluto que o autor sugere ao fora-de-campo e relacioná-lo a uma parte deste conjunto, o *contracampo fotográfico: o fora-de-campo radical* de uma fotografia (que será discutido no sub-capítulo 2.3). Ainda em relação ao fora-de-campo vale ressaltar sobre a percepção deste conjunto espacial que Barthes afirma nos dois meios, uma abordagem que se concentra em um de seus principais conceitos relacionados à fotografia: o *punctum*. É interessante que o próprio conceito de *punctum* para o autor acaba por ganhar novos pontos de abordagem, uma progressão no alcance desse conceito aplicado: pode ser uma “picada”, um detalhe, o acaso na fotografia que “fere” de modo particular quem a observa e “que vem perturbar o *studium*” (2005, p. 47); o *punctum* pode “dotar-se de uma certa latência” (2005, p.81), pode ser mutável, ou seja, existe a possibilidade de sofrer uma “nova picada” com o passar do tempo e outro detalhe nos chamar mais a atenção, por exemplo. Barthes ainda define o *punctum* como um suplemento, ou seja, o que acrescentamos à fotografia “e *que, no entanto, já lá está*” (2005, p. 82) e compara:

Será que no cinema eu acrescento à imagem? Penso que não; não tenho tempo: diante do *écran*, não posso fechar os olhos; se o fizesse, ao voltar a abri-los, não encontraria a mesma imagem; estou pois sujeito a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, sim, mas não elaboração mental (2005, p.82)

Desse modo “a picada” pode ser um elemento que compõem a imagem ou mesmo uma experiência/sensação estética que permite estimular uma elaboração mental: “O *punctum* é então uma espécie de fora-de-campo subtil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (BARTHES, 2005, p.85). Para Barthes o *punctum* de uma imagem fotográfica pode ser um corpo semi-nu em uma harmonia perfeita de composição, pode ser apenas uma expressão de um retratado que o faz querer conhecer tal pessoa ou ainda se alterar: em uma mesma imagem o *punctum* passa de um sapato de presilhas a ser um colar feminino que lhe remete a uma lembrança familiar. Para comparar esse potencial de “elaboração mental” que o fora-de-campo pode permitir Barthes utiliza os exemplos da fotografia pornográfica na qual considera não haver *punctum* e da

fotografia erótica que ao contrário da primeira “atrai o espectador para fora do seu quadro” (BARTHES, 2005, p.85). Este autor ainda afirma que são poucas as fotografias que o fazem embarcar em uma “aventura”, seriam poucas as imagens portanto que extrapolariam o sentido de fora-de-campo para além do espaço e do tempo, em direção a algum lugar mais radical. Mesmo que as fotografias tenham um bom *studium* a condição para extrapolar o “campo cego” somente é possível se na fotografia houver um *punctum* (BARTHES, 2005, p.83).

CAPÍTULO 2

Neste capítulo é nossa intenção destacar o objetivo central do projeto de mestrado e principalmente aprofundar a análise do conceito de contracampo; artistas como Wim Wenders, Stan Douglas e André Parente servem como inspiração para apresentar e conceituar o tema para posteriormente destacar as características que tornam exclusivo o enquadramento proposto: o *contracampo fotográfico*. Além disso será abordado a importância do encontro entre obra e espectador. Os pontos discutidos procuram alinhar de forma progressiva a componente teórica à parte prática exigida para o projeto de mestrado.

2.1 Objetivo e conceito: o contracampo

O objetivo principal do projeto de mestrado é explorar o conceito de contracampo na fotografia e as características exclusivas desse ponto de vista espacial relativo ao campo. O trabalho é uma tentativa de contribuir ao tema do contracampo inserido na linguagem fotográfica pois as principais referências encontradas e pesquisadas ao conceito estão mais relacionadas a teorias na linguagem do cinema e trabalhos de artistas visuais que se dedicam de alguma maneira ao tema. Na fotografia o contracampo é explorado em diversos trabalhos de artistas que o sugerem como objeto principal ou complementar - geralmente é o dispositivo do espelho ou uma superfície reflexiva que é utilizada para revelar parte deste conjunto (o que inevitavelmente faz com que uma parcela do campo fique ausente na imagem) ou em situações em que o enunciado

diegético (NARRAÇÃO) da foto (ou de uma série) é direcionado na profundidade da cena retratada (Anexos 1 e 2). Dubois em sua análise ao fora-de-campo ainda destaca algumas obras artísticas e exemplifica os diferentes modos de produção de sentido ao conceito aplicado. Para reforçar, a intenção do projeto de mestrado é salientar as possibilidades do uso do *fora-de-campo* e que, segundo o autor, independentemente do trabalho o *campo geral*:

sempre e necessariamente, procede de um recorte de princípio, externo, que subsume todos os outros e que é propriamente irrepresentável, pois ele é a condição de possibilidade da própria representação (DUBOIS, 1999, p. 191)

A proposta do projeto teórico-prático é aprofundar conceitualmente o tema *contracampo* apontando as suas características particulares e além disso demonstrar que as referências teóricas se alinham ao trabalho prático. Importante destacar neste momento que esta citação de Dubois contém o que seria o objetivo deste trabalho e ao mesmo tempo justifica a escolha do tema proposto: é a afirmação em relação ao fora-de-campo ser “propriamente irrepresentável” para a *representação* se tornar possível. A questão neste sentido não é contrariar essa condição pois não há como representar o conjunto espacial total negado, ou seja, o fora-de-campo é o que faz a própria imagem (móvel ou estática) existir. Do mesmo modo que não se pode questionar esta afirmação, há a possibilidade de um enquadramento para se conseguir uma imagem fotográfica sem alterar a própria essência do conjunto negado previamente: o *contracampo fotográfico* (sub-capítulo 2.5). O projeto busca explorar desse modo o ponto de vista *contracampo* ao ampliar a relação espaço-tempo de uma fotografia pois no conjunto final do projeto prático será apresentada uma outra imagem; além de discutir a questão do fora-de-campo em um sentido mais aberto: a importância ou seria o mistério ou mesmo a curiosidade do que se encontra atrás de uma cena - olhar para trás para simplesmente revelar, olhar para trás como um encontro com nós mesmos ou como o sentido sugerido ao *contracampo* do fotógrafo e cineasta Wim Wenders (sub-capítulo 2.2).

O conceito de *contracampo* em definição no dicionário é o ponto de vista contrário ao ponto visto da cena anterior, é uma tomada de vista efetuada na direção diametralmente oposta a do precedente o que implica diretamente a um *campo*. De forma aplicada é uma das técnicas cinematográficas que permitem na montagem uma noção espacial de continuidade natural.

Campo/contracampo é a principal ferramenta do cinema clássico-narrativo, visto que introduz continuidade visual, sobretudo através da regra dos 30 graus, à imagens completamente descontínuas. Trata-se da montagem invisível, a qual naturaliza, aos olhos do espectador, a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico quando, na realidade, encontram-se separados. (ALMEIDA, em linha)

A utilização do *contracampo* no cinema como mais uma técnica dentro da montagem do filme é utilizada quando se pretende trabalhar a idéia do espaço fílmico geralmente em cenas de diálogo, em uma cena de luta ou combate, para mostrar o interior e o exterior de um local, como exemplos. O comum nessas situações é a questão espacial que se intenciona expandir na percepção do espectador. Nesse sentido, cabe reforçar, O *contracampo* no cinema dentro da concepção do filme de fato é inexistente: pela natureza da linguagem cinematográfica, pela obra em si não há como definir um *contracampo do filme*. Ao se idealizar e filmar os *campos* de ação o que geralmente se encontrará no seu contrário é uma equipe técnica o que impossibilita que esse “real” por trás da cena em todo filme seja parte da narrativa ficcionada. É uma noção espacial de ações em *contracampo* que é sugerida posteriormente na montagem final.

Na fotografia como um recorte privilegiado de um conjunto espacial sua concepção inevitavelmente determina um fora-de-campo previamente negado e imediato: a relação entre o campo escolhido e o fora-de-campo é instantânea, não há continuidade. Ao mesmo tempo neste conjunto espacial contrário há sempre um potencial de imagens fotográficas a depender de um novo ponto de vista o que gera sempre novos campos e foras-de-campo, neste caso o objeto fotográfico pode existir. Portanto, o *contracampo* na fotografia nunca é sugerido como no cinema: acompanha sempre o ponto de vista de

uma cena escolhida inicialmente, é parte da realidade negada - mesmo que as possíveis imagens não tenham relação com o campo escolhido.

2.2 Wim Wenders e o contracampo

Assim como já destacado algumas obras serviram de inspiração para o projeto tanto pela temática quanto pelo formato e utilização das técnicas de filmagens, na relação com o dispositivo e o conceito do contracampo. Nessa mesma linha de análise cito duas obras do cineasta e fotógrafo Wim Wenders que remetem tanto a questões conceituais e práticas para a concepção e elaboração das fotografias como para a apresentação do projeto .

A primeira obra é o livro de fotografias *Once* (2001, [em linha]), no qual o texto que acompanha as imagens o autor afirma que tirar fotos é uma ação em duas direções: para frente e para trás. A analogia que faz é com o disparo de uma espingarda pelo caçador que no momento do tiro é jogado para trás pelo impacto reativo da arma: assim como “o fotógrafo é jogado para trás, para si próprio, quando aperta o botão da câmera”.

Uma fotografia é sempre uma imagem dupla, mostrando, à primeira vista, seu objeto, mas, num segundo olhar - mais ou menos visível, "escondido atrás dela", por assim dizer - o "contracampo": a imagem do fotógrafo em ação. Porém, assim como o caçador não é atingido pela bala, mas apenas sente o coice do disparo, essa contraimagem contida em toda fotografia tampouco é capturada pelas lentes (WENDERS, 2001, [em linha])

Como toda fotografia é um ato de escolha, o que Wenders afirma ao longo do texto não seria um conceito novo mas mais um reforço ao fato de que toda fotografia “reflete a atitude de quem a tirou”: ao invés de revelar as feições do fotógrafo “por trás da foto” define a atitude em relação a um objeto específico, “ao quer que esteja a sua frente” - ao mesmo tempo que uma imagem é capturada é o desejo por esse mesmo ato que é inevitavelmente exposto. Toda fotografia, como reforça, é um evento único que fala sobre a vida e a morte, possui uma relação inseparável com o tempo; o que mais surpreende o autor não é o senso comum ao fato de toda fotografia “congelar o tempo” “mas sim que,

ao contrário, o tempo prove de novo, a cada foto, o quanto é irrefreável e perpétuo” (WENDERS, 2001, [em linha]). A inspiração a essa obra de Wenders para o projeto consiste mais ao conteúdo do texto do que propriamente as imagens compiladas no livro. Como afirma o autor, seria a relação que todo ato fotográfico implica: uma ação e uma reação, intrínseca e simultânea no momento do disparo.

Se, assim, a câmera atira em duas direções, para frente e para trás, fundindo ambas as imagens, de modo que o "atrás" se dissolve na "frente", ela permite ao fotógrafo, no momento exato do disparo, estar na frente com os objetos, em vez de separado deles. Através do "visor" o observador pode dar um passo para fora de sua concha para estar "do outro lado" do mundo, e com isso recordar melhor, compreender melhor, ver melhor, ouvir melhor e amar mais profundamente. (E, infelizmente, desprezar mais profundamente também, o "mau-olhado", afinal, existe) [WENDERS, 2001, [em linha]].

Wenders associa ao *contracampo* um sentido mais introspectivo ao assumir este ponto de vista como a manifestação de um desejo, ou seja, como uma ação inicial e que nesse caso resulta visualmente no próprio campo escolhido: o *contracampo* neste caso é anterior ao que seria o *campo*. Nesse sentido para o projeto de mestrado seria além de capturar a imagem do *campo* enquanto uma “reação” ao *contracampo*, tentar ampliar um pouco mais o “coice” do disparo: nessa inversão entre *campo* e *contracampo* a intenção é transpassar o que o autor considera como uma potencial “contraimagem” que está em toda a fotografia e revelar apenas a imagem que se forma enquanto campo puramente fotográfico - *atrás* (sub-capítulo 2.5).

A segunda obra analisada de Wenders é o filme *Palermo Shooting* (2008) - cabe reforçar que a associação com o livro não tem relação direta entre as produções do artista. Pelas referências assumidas aos cineastas Ingmar Bergman (*O Sétimo Selo*, 1957) e Michelangelo Antonioni (*Blow-up*, 1966), a temática central do filme de Wenders parece ser a relação com o *tempo* e com a morte. O personagem principal (um fotógrafo de sucesso) passa por questionamentos pessoais e profissionais sempre perturbado por sonhos frequentes onde foge ou mesmo vai em busca de uma figura que o atormenta e que depois descobre ser a própria *Morte*. O que mais interessa no filme são os momentos em o que o fotógrafo encontra e consegue registrar a *Morte* com suas câmeras: ao mesmo

tempo que “mira” e dispara o botão da máquina uma flecha lhe é lançada pelo misterioso arqueiro (*Morte*) que persegue - numa confusão entre sonho e realidade. Parece que ao conseguir algo inimaginável, ou seja, afrontar a própria figura do *tempo* e da *morte* a mesma “violência” de a congelar enquanto fotografia é devolvida sendo o personagem atingido do ponto de vista contrário ao disparo: uma flechada de contra-ataque em direção ao fotógrafo - o que pode remeter a afirmação de Wenders sobre todo ato fotográfico implicar “uma ação e uma reação, intrínseca e simultânea no momento do disparo” (WENDERS, 2001, [em linha]).

Esse extremo que seria fotografar a própria morte pode fazer desse modo relação direta com todas as fotografias tiradas, em qualquer lugar, a qualquer momento - e como Wenders afirma no texto não seria um “vitória” ao parar o tempo, pelo contrário, é a sua manifestação mais intensa ao demonstrar o quanto este é implacável mesmo na aparente finitude de toda imagem. No filme, em uma conversa final com a *Morte* quando o personagem consegue enfim enfrentá-la, este consegue se rever em monitores nos encontros passados que tiveram. Ao ficar surpreso com a situação surreal indaga como aquilo seria possível ao que a *Morte* lhe afirma também filmar tudo mas no sentido contrário ao que vemos (vivemos). Ao olhar somos “contra olhados” na mesma intensidade. Seria uma infinita nova relação de “choques” a cada novo instante. Olhamos sempre de modo diferente pois a nossa percepção é condicionada pelo o que implica o tempo, mesmo se continuamos apenas a olhar. Como a cada “nova” fotografia que apreciamos sempre que nos voltamos a ela a cada novo momento.

Outra reflexão para a parte prática do projeto acontece nessa mesma cena da conversa. Uma tomada de câmera sem corte nos dois personagens alterna a captação dos diversos pontos de vista: o campo e o contracampo se alternam constantemente pelo movimento da câmera até os personagens serem fixados em um plano lado a lado o que forma um novo ponto de vista - vemos a conversa frontalmente. No caso, o cineasta não inaugura ou inova essa tomada de cena, mas é este o mesmo posicionamento e o mesmo ponto de vista que o projeto prático vai me determinar no momento de captar os dois campos fotográficos do enquadramento escolhido ao mesmo tempo - suscitando um novo campo e contracampo.

2.3 Stan Douglas e o cinema não convencional - *The Secret Agent* (2015)

Ao tratar do conceito *contracampo* André Parente, professor e pesquisador na área do cinema e novos mídias aponta para os modos de explorar essa técnica e se refere principalmente ao campo do cinema não tradicional ao qual menciona como *cinema expandido*, *cinema de atração* e *cinema de museu* caracterizando-os como: “novas formas de produção de subjetividade no cinema” (2008, p.54).

Se o campo/ contra-campo é um dispositivo importante de construção do espaço fílmico, e se as instalações são formas de espacialização das imagens, pensar o campo/ contra-campo nas instalações seria como uma oportunidade de se interrogar não apenas sobre a forma como esse dispositivo é reencenado nas instalações do cinema de museu, mas como se dá o processo de espacialização da imagem na relação com o espaço expositivo. (PARENTE, 2008, p.55)

A intenção para o projeto de mestrado é explorar a abordagem que esse autor faz em relação a alguns trabalhos realizados no Brasil que tematizam a questão do *contracampo* “a estratégia de embarcar o espectador na viagem imóvel” (2008, p.55). Mesmo direcionados ao cinema não convencional os apontamentos do autor são fundamentais para aproximar o projeto prático fotográfico e explorar as diferentes possibilidades de abordagem sobre o fora-de-campo e principalmente ao *contracampo*.

Nesse momento destaco mais uma obra a ser analisada, uma das principais referências para a idéia e concepção do projeto: a instalação vídeo (adaptação da ação da novela de Joseph Conrad) *The Secret Agent* (2015) de Stan Douglas exposta e visualizada no espaço do Museu Coleção Berardo (Lisboa). A inspiração está mais na forma como a obra é apresentada do que na temática do filme, sendo assim o interesse para a análise se concentra mais no modo de sua concepção. Na obra o artista explora (além de outros conceitos) a relação do dispositivo, do *contracampo*, da narrativa e o modo de apreciação de cada espectador. Na instalação são dispostos seis grandes ecrãs - três de cada lado da sala - em que são projetados o filme. O destaque é a forma como Douglas faz uso do dispositivo na exibição: há momentos de diálogo, por exemplo, em que há dois personagens que são mostrados em ecrãs diferentes frente a frente ou em cenas em que o

corte da narrativa acontece mas há a sua continuidade num outro ecrã - ‘apenas’ o desenrolar do mesmo espaço fílmico de uma cena aparentemente banal.

A temática do filme de um modo geral se assemelha ao que normalmente se pode considerar enquanto cinema tradicional. A maneira como essas cenas foram gravadas, por exemplo, não são inovadoras ou que possam levantar questionamentos conceituais mais relevantes. É na sua montagem final e apresentação fora do padrão convencional que a obra se destaca. Sendo assim as relações de campo e contracampo também sugerem uma noção espacial de continuidade natural mas que quando ocorrem não se desenrolam no mesmo ecrã.

Conforme um ecrã se ilumina, sou forçado a voltar-me. Para além disso, cada nova cena desdobra-se por vários ecrãs não coincidentes com os da anterior, e o desenvolvimento da narrativa, que é temporal, parece fazer-se também no espaço da instalação, obrigando-me a deslocar-me para a frente e para trás, em função da sua progressão: de possuir um suposto poder de controlo perceptivo sobre o filme, passo a ser um agente que actualiza na contingência dos seus movimentos uma possibilidade para a realização do próprio filme (LAPA, 2015, p.37)

Desse modo, que seria impossível acontecer numa sala de cinema convencional, o espaço diegético é prolongado ao mesmo tempo que permite ao espectador fazer suas escolhas para qual ecrã vai direccionar a atenção: são inúmeras as possibilidades de acompanhar a narrativa num processo ativo de participação na própria obra. A questão do fora-de-campo explorada na instalação, ou seja, dos diversos outros pontos de vistas paralelos que continuam a ser mostrados nos ecrãs e que de certo modo seriam cenas secundárias tendem também a salientar a importância do que normalmente fica sugerido apenas em filmes “comuns”. Nesse sentido, ao descentralizar o olhar não há uma única cena, já não se pode considerar qual seria o principal ecrã a privilegiar evidenciando-se desse maneira a potencialidade gerada pelo mesmo filme nos diferentes espectadores - principalmente se, e, ao assisti-lo por mais de uma vez, ampliando suas leituras.

2.4 O dispositivo e o espectador como *ativador* da obra

Além da obra de Stan Douglas para complementar a fundamentação teórica-prática do projeto, destaco o que seria uma das principais questões relacionadas à produção artística e que o filme do artista salienta: o momento de conjugação entre obra e público. Um dos principais artistas conceituais de todos os tempos, Marcel Duchamp (*in* BATTCOCK, 1986, p.74) afirma que o “ato criador” de uma determinada obra é o resultado de um conflito que seria a diferença entre a *intenção* do artista e a sua *realização*, o produto final. É a relação entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso sem uma intenção que Duchamp define como o “coeficiente artístico”, nesse sentido o artista ainda destaca a importância do público como ativador da obra - ao qual considera fundamental para sua posteridade. Sendo assim o espectador “estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao *ato criador*” (DUCHAMP *in* BATTCOCK, 1986, p.74).

Sobre essa questão, o escultor Rui Chafes (MATOS, 2016, p.63) também afirma que o processo artístico depende de sua recepção em que considera este “encontro” fundamental: somente quando chega a alguém, “o círculo se completa e ela cumpre o seu destino.” Sendo assim a percepção de uma obra artística está relacionada diretamente ao local desse “encontro”, conseqüentemente o espectador já se depara logo de início com uma expectativa (por menor que seja) enquanto ao tipo de linguagem que o espera, mesmo sem saber o que de fato irá ter como experiência estética. Assistir a um filme na sala do cinema é diferente de assistir no espaço expositivo de um museu ou instituições de arte, tanto quanto observar um álbum de fotografias familiar e o modo como alguns fotógrafos trabalham e exploram a imagem vernacular em instalações e exposições, como exemplos. Além do local de recepção, os efeitos subjetivos que determinada obra pode instigar possui desse modo uma relação direta também com o dispositivo que “é o que regula a relação do espectador com a obra. Tem necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo” (AUMONT, 2002, p.188). De acordo com Parente o conceito *dispositivo* primeiramente surgiu no cinema para depois “contaminar outros campos teóricos, em particular o da arte-mídia, no qual ele se generalizou” (2008, p.51).

O que os dispositivos colocam em jogo são variações, transformações, posicionamentos, que determinam o horizonte de uma prática, em ocorrência, a prática cinematográfica, em um feixe de relações dentre as quais podemos distinguir algumas esferas: as técnicas utilizadas, desenvolvidas, deslocadas; o contexto epistêmico em que esta prática se constrói, com suas visões de mundo; as ordens dos discursos que produzem inflexões e hierarquizações nas “leituras” e “recepções” das obras; as condições das experiências estéticas, entre elas os espaços institucionalizados, bem como as disposições culturais preestabelecidas; enfim, as formas de subjetivação, uma vez que os dispositivos são, antes de qualquer coisa, equipamentos coletivos de subjetivação (PARENTE, 2008, p.52)

Sobre a questão do dispositivo a intenção seria considerar nesse momento mais seu aspecto técnico que diferencia as linguagens do cinema e da fotografia do que aprofundar conceitualmente em outros possíveis sentidos ao tema. Em relação aos limites de uma obra ao qual o dispositivo se relaciona Eco (*in* JOLY, 1999, p.88) ressalta: a intenção do autor (o que quis dizer); a intenção da obra (o que nos diz); e, a intenção do leitor (o que foi privilegiado). Ainda sobre essa questão Chafes salienta:

Mas não podemos esquecer que o que as pessoas vêem numa obra de arte será sempre o que elas já transportam dentro de si mesmas. É como olhar para as nuvens: cada pessoa vê coisas diferentes. Só vêem o que já existe nelas (MATOS, 2016, p.143)

A expectativa frente a reação do público diante de uma obra não deve ser a razão principal para a sua realização, mas inevitavelmente no ato de sua recepção pelo espectador há uma infinidade de possibilidades de interpretação pelo jogo mental particular que pode ser estabelecido. Neste sentido, como o resultado de toda produção cinematográfica e fotográfica, Aumont (2002, p.78) ainda afirma que toda imagem formada dentro do domínio do simbólico será elemento de mediação entre o espectador e

a realidade, diferenciando a percepção da imagem de sua interpretação. “Como todo artefato social, a imagem funciona apenas em proveito de um hipotético saber do espectador” (AUMONT, 2002, p.163).

A percepção sobre um filme ou uma fotografia é proporcional ao quanto o *leitor* consegue e está disposto a se desprender da questão confortável do que lhe é comum e ir ao encontro de um *novo*. Apesar de se atentar mais ao público dos espetáculos de teatro, em relação à recepção de uma obra Rancière (2012, p.21) defende a autonomia do indivíduo enquanto *ousar saber*, a liberdade para o uso da *razão crítica* para o que lhe é apresentado, ou seja, um *espectador emancipado*: aquele que elabora sua própria *tradução*. Essa visão de certa forma idealizada se alinha ao que ainda afirma Chafes (MATOS, 2016, p. 144) sobre a liberdade que o artista deve deixar ao espectador para não tornar a obra óbvia: “Tem de se manter uma distância, manter o véu, a poesia”. Para em seguida ser mais enfático: “Talvez as pessoas sejam, por vezes, muito limitadas, incapazes de ver e fazer crescer, dentro de si mesmas, a semente do que lhes é apresentado. Não sabem olhar para as nuvens...” (MATOS, 2016, p.143). Segundo Rancière (2012, p.25), o efeito do *idioma* não pode ser antecipado, antes exige espectadores ativos nessa construção.

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competência são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual (RANCIÈRE, 2012, p. 25)

Desse modo além das referências culturais e estéticas inerentes a cada espectador, da expectativa em relação ao tipo de dispositivo, do local de sua recepção e do tipo de linguagem específica da obra de arte, um outro fator imprescindível para uma melhor compreensão é o tempo de apreciação que cada meio permite. No filme, o movimento e o tempo das tomadas das cenas das imagens acompanhadas do recurso sonoro tendem a uma carga emocional mais impositiva e explícita. Na fotografia, os limites do enquadramento estático proporcionam e permitem um tempo maior de apreciação pelo espectador e, no entanto, a emoção parece ser mais restrita e continua a depender mais da sensibilidade de cada indivíduo ao visualizar uma imagem fotográfica. A percepção da relação do fora-de-campo e principalmente do contracampo é mais sutil e mesmo inconsciente no cinema pela ligação contínua dos planos, daquilo que nos chega como

imagem, pois mesmo enquanto espectadores de fato não associamos essa relação como *conceito*. Na sequência das tomadas que formam a narrativa no filme seria o “fio” que Deleuze cita que conduz a compreensão do conjunto, sendo assim, toda nova cena acaba por “fechar” novamente o espaço: faz concentrar a atenção do espectador para dentro da narrativa.

Os aspectos relativo e absoluto já mencionados que o mesmo autor define ao fora-de-campo estão presentes em todos os filmes, mas as imagens no cinema com a condição de elevar a percepção ao “Alguém mais radical” (em um sentido metafórico) se dão nos planos em que a câmara se demora, dos movimentos lentos ou mesmo quando não há movimento. O tempo pode ser percebido de acordo com o objeto filmado (tanto em um plano aberto quanto mais fechado) mas são essas tomadas de cena mais estáticas e que se assemelham ao enquadramento de uma *fotografia* que permitem uma apreciação maior por meio da exposição fixa na tela. Pela natureza do meio fotográfico, a percepção comum a todo espectador é a noção que a imagem foi privilegiada em um espaço e que inevitavelmente esse mesmo espaço extrapola o enquadramento: remete desse modo ao primeiro aspecto do fora-de-campo. Ao mesmo tempo que toda a imagem fotográfica concentra uma parte do conjunto total ao ser contemplada a questão espacial acaba por “abrir” e pode se expandir além dos limites do enquadramento de acordo com a reação e o tempo que cada espectador dedica a sua observação. Na mesma linha de apropriação aos conceitos de Deleuze, são imagens fotográficas com potencial em estimular além da relação espacial (visado e reconhecido) que podem estimular para um sentido *absoluto* ao fora-de-campo. De acordo com Barthes: “No fundo, a Fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (2005, p.61). Ao nos depararmos com qualquer fotografia há sempre um choque, tanto pela imagem em si e, principalmente, ao que ela pode suscitar em cada espectador de forma contínua e única. Para tal é necessário tempo para que se possa estabelecer um novo sentido, para proporcionar uma nova relação espacial: o “fio” de Deleuze que neste caso seria além de particular, resistente.

2.5 Contracampo da fotografia e *contracampo fotográfico*

Na gênese de todo ato fotográfico, de modo ainda mais específico, podemos considerar hipoteticamente que há sempre um mesmo enquadramento proporcional no sentido diametralmente oposto ao *campo*, ou seja, sempre há uma imagem fotográfica em potencial que passa a determinar um fora-de-campo mais exclusivo que o contracampo: o *contracampo fotográfico*. Este enquadramento específico se diferencia do contracampo de uma fotografia que é toda a parte do conjunto espacial que se encontra atrás da cena. Em termos práticos, por exemplo, se um fotógrafo ao fazer uma fotografia decidir se voltar para atrás para fazer um novo registro não estará captando o *contracampo* do que seria a primeira imagem fotográfica mas apenas gerando um novo fora-de-campo a partir de um novo campo - e que por sua vez gera o *contracampo fotográfico* proporcional ao enquadramento do campo inicial.

Pela proposta do projeto prático em registrar as duas cenas ao mesmo tempo, ou seja, o campo e o que está proporcionalmente atrás, o posicionamento das duas câmeras necessariamente deve estar a 180 graus. Essa posição defendida seria a única possibilidade de captar uma imagem de parte do conjunto espacial total negado pois em todos os outros posicionamentos das câmeras os registros, mesmo que simultâneos, seriam dois novos campos que se formariam com dois novos foras-de-campo ainda irrepresentáveis. Seria portanto desse modo somente o *contracampo fotográfico* como proposto que pode ser considerado o único fora-de-campo capaz de deixar a sua condição virtual - esta que faz parte da própria identidade da linguagem fotográfica.

Conforme proposto, não há como definir o contracampo de um filme de um modo geral: são as cenas sugeridas em contracampo na montagem no seu conjunto final que evocam à profundidade de uma situação ficcionada espacialmente e que podem criar um sentido na trama. Neste caso, se considerarmos uma filmagem nas mesmas condições da proposta do projeto prático em captar os dois campos ao mesmo tempo por mais que possa haver a gravação simultânea de uma cena e do seu contracampo real seria pouco provável que esta tomada contrária seja uma parte do conjunto final, sendo desse modo apenas um fragmento gravado: um “não filme”. Mesmo em uma situação hipotética de produzir um filme somente com os planos filmados no mesmo instante a partir dos contracampos das cenas de um “filme principal” o resultado seria uma sucessão de imagens de tomadas em contracampo. A possibilidade de concepção desse “segundo

filme” proveniente de um enquadramento determinado ao que se encontra atrás poderia até se concretizar (e mesmo ser interessante) mas seria um filme em que o *contracampo* é anulado pelo fato de não haver a possibilidade de sugerir situações neste ponto de vista enquanto técnica de edição e montagem fílmica pois suas cenas são dependentes do que seria a primeira escolha. Neste caso em relação à proposta do projeto prático de mestrado na captação simultânea das fotografias este seria um filme totalmente sem *contracampo*.

Desse modo, após essa comparação nas duas linguagens, o que o trabalho defende é que o *contracampo fotográfico* é um campo exclusivo dentro do conjunto espacial porque este é o único enquadramento possível que não possui nenhum tipo de interferência ou intenção, está suspenso de qualquer juízo de valores e de qualquer sentido de conotação explícita ou mesmo implícita na possibilidade de sua imagem ser concebida. Essa qualidade específica a esse tipo de fora-de-campo não faz parte de uma escolha sob um controle voluntário do que seria a sua representação visual: o *contracampo fotográfico* é ao mesmo tempo essa “outra fotografia” preterida e existente no espaço e que pela sua captação inevitavelmente carrega uma mensagem visual. Neste sentido este enquadramento pode ser considerado também o *fora-de-campo radical* de uma imagem fotográfica. De acordo com as terminologias da palavra:

Radical:

1. *Relativo ou pertencente à raiz ou à origem; original.*
2. *Caracterizado por um sensível afastamento do que é tradicional ou usual; extremado*

A imagem proporcional existente ao que está atrás da escolha de qualquer fotografia, do seu extremo, só é possível pela sua referência direta ao *campo*, relativa nesse sentido a uma raiz original. O *contracampo fotográfico* pode ser considerado um fora-de-campo incomum pelo fato de não fazer parte do conjunto contínuo de onde a imagem fotográfica foi enquadrada no qual podemos estabelecer uma referência espacial mais direta - mesmo havendo fotografias que podem incitar o *por trás* da imagem e remeter ao fora-de-campo extremado no sentido oposto da cena (Anexo 2). Outra característica fundamental é que todo fora-de-campo de uma fotografia é *condicionado* pela escolha do campo sendo o *contracampo fotográfico* a zona específica do conjunto espacial que é

necessariamente *determinada*. Sendo assim este posicionamento *radical* característico ao contracampo fiel pode se relacionar diretamente ao aspecto absoluto do qual Deleuze afirma sobre o fora-de-campo: ser um espaço como “momentaneamente ‘zona de vazio’, propriamente invisível” (2009, p.37). Ao mesmo tempo essa condição implícita de virtualidade de todo recorte fotográfico faz com que a imagem do *contracampo fotográfico* se aproxime conceitualmente também à noção da definição de *espaço qualquer*: “É um espaço de conjunção virtual, captado como puro lugar do possível” (Augè in DELEUZE, 2009, p.169).

Diferentemente do uso do contracampo no cinema em que há uma intenção explícita de naturalidade e continuidade da narrativa, conforme já abordado, a todo e qualquer fora-de-campo na fotografia a imagem em potencial do contracampo fiel seria desse modo o único *campo neutro* possível de qualquer fotografia e ainda o enquadramento que não se pode negar pois está determinado ao campo - seja enquanto uma elaboração conceitual ou como uma possibilidade concreta de captação imagética. Na definição da palavra *neutro*, do latim *neutru*: “nenhum dos dois”; e ainda caracterizando algo como imparcial, indiferente, indefinido, vago, que não toma partido. Para reforçar essa que seria uma das mais importantes características defendidas ao *contracampo fotográfico* enquanto o único *campo neutro* possível de uma fotografia, destaco nesse momento uma das principais referências a esse termo: o conceito de Neutro de Barthes. A intenção é aproximar a abordagem desse teórico ao objeto de estudo e objetivo do projeto, mesmo este conceito dentro de um contexto de análise ao campo da linguística, primeiramente. É na aula inaugural do curso proferido no *Collège de France*, 1978, que Barthes enuncia como “argumento” ou “objeto” do curso: “O Neutro, ou melhor: O desejo do Neutro” (BARTHES, 2004, p. 5 in MUCCI [em linha]). Segundo este autor:

Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro. Paradigma, o que é? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido” (BARTHES, 2004, p. 16-17 in MUCCI [em linha])

Essa relação de oposição pode ser estabelecida na própria concepção do ato fotográfico pois a escolha do campo dentro de um conjunto espacial necessariamente vai condicionar o fora-de-campo. Por essa definição de neutro para Barthes o *contracampo fotográfico* pode ser considerado como o campo que “burla o paradigma”, desse modo o “neutro desvia a norma, a normalidade, o estabelecido, o preestabelecido” (MUCCI, s/d), conceito que o autor estende a outras áreas: “não mais dentro dos fatos da língua, porém nos dos discursos, visto entender-se que essa palavra se aplica a todo sintagma articulado com sentido”(Barthes, 2003, p. 26 in MUCCI [em linha]). Sendo assim, explorar o conceito de *contracampo fotográfico EM RELAÇÃO AO NEUTRO* se alinha, de acordo com Fontanari (2014, p.281), ao centro do pensamento *barthesiano* que seria a “estética do vazio” (ou como cita Susan Sontag: “estética da ausência”): conceito que “esvazia o signo, isenta-o de sentido e busca extenuar o princípio de estética na medida em que faz emergir o sentido puro”. Ainda segundo Fontanari (2014, p. 282) o *Neutro* de Barthes busca levar o sentido de conotação (signo de segundo grau) ao seu “grau zero” que seria a denotação - sendo de certa maneira o oposto simétrico do *mito* que “se caracteriza pelo rapto da linguagem que elabora um sentido segundo do signo” (idem).

Desse modo, a fotografia captada do *contracampo fotográfico* no mesmo instante seria a única imagem que detém exclusivamente uma autonomia estética, que *está lá* e ao mesmo tempo não pode ser definida e mesmo negada. Os elementos de composição do *contracampo fotográfico* não são controlados, não existe um desejo, uma encenação prévia: a sua organização, o seu espaço de representação é essencialmente arbitrário, não está “contaminado” com alguma intenção inicial de se formar enquanto *imagem*. O resultado da representação dessa forma é imprevisível ao mesmo tempo que se torna imprevisível também as infinitas interpretações particulares dos espectadores pela questão *visual* que é ativada no encontro com a imagem desse enquadramento registrado. Sendo assim o *contracampo fotográfico* na sua relação com o Neutro como proposto se dá pelo fato deste ser o único campo que carrega somente o sentido denotado da imagem: um corte em “estado puro”. Ainda sobre a aproximação do projeto ao pensamento de uma “estética do vazio”, Motta (2012, p.35) afirma que Barthes vai em busca de uma idéia de signo relacionado ao conceito de “neutro”: “entendido como toda inflexão que esquiva a estrutura paradigmática do sentido visando à suspensão dos dados conflituosos do discurso”. O *contracampo fotográfico* pode assumir dessa maneira a condição de um campo *puramente* fotográfico: a imagem em potencial que a partir do momento que é registrada pode

possibilitar uma formação discursiva na sua relação com a imagem do *campo* ao mesmo tempo que esvazia alguma intenção de sentido direcionado (essa relação do *discurso* será abordada no capítulo 3).

2.6 *Paisagem n.1*, de André Parente

Outra obra a ser analisada é do já mencionado artista André Parente. No filme intitulado *Paisagem n.1* (2009, *t* 2'41") o autor aborda a questão do tempo como afirma na sua apresentação: "Uma panorâmica circular mostra a paisagem ao redor, mas acima de tudo mostra o rio como uma metáfora do tempo, um tempo que passa e não passa, mas percola".

A primeira imagem mostrada no filme é uma paisagem natural de um campo em que vemos a relva e algumas árvores ao fundo. Esta cena inicial permanece fixa até os primeiros dez segundos do filme; na sequência, um movimento panorâmico se inicia com o sentido da câmera para a esquerda por cerca de trinta segundos até novamente se fixar - no ponto 180° à imagem inicial. Nesse novo plano fixo, um rio é mostrado durante pouco mais de um minuto em que percebemos a ação do tempo pelo movimento da água e pela incidência da luz indicando desse modo os períodos da duração do dia (nascer e pôr do sol, noite) utilizando a técnica de registro em *Time Lapse*. Nos vinte e cinco segundos finais desse plano fixo a imagem continua em movimento (mas sem a utilização da técnica mencionada) e novamente a câmara volta a filmar no mesmo sentido completando dessa maneira a panorâmica e fixando a imagem final no mesmo enquadramento inicial. O filme mostra a paisagem em 360° o que nos permite reconhecer o espaço da captação.

Retomando os aspectos de Deleuze para a análise, as imagens em movimento em *Paisagem n.1* nos mostram sempre um conjunto visado pela câmara que revela o fora-de-campo da cena suscitando um novo fora-de-campo constante. No momento em que as imagens ficam estáticas, principalmente o ponto de vista do rio, é que o espectador pode "embarcar na viagem imóvel" que Parente (p.55, 2008) cita ao explorar o contracampo. Na obra podemos associar os "fios" de Deleuze que se alternam: um mais "grosso" que nos permite reconhecer a espacialidade do local da cena (paisagem natural); e um outro mais "tênuo" quando vemos principalmente o contracampo da cena inicial: a imagem do

rio. A compreensão aos aspectos de uma obra artística depende assim de uma sensibilidade estética em extrapolar o sentido mais explícito da imagem e tecer a própria capacidade de interpretar a relação estimulada na sua recepção, apenas. Nesse sentido seria explorar a compreensão do sentido *absoluto* que Deleuze propõe ao fora-de-campo da imagem; seria transpassar os limites do enquadramento de modo mais subjetivo ao que não está visível na imagem e que ao mesmo tempo suscita uma nova *imagem mental* particular. Para Parente é a ação do tempo figurada no rio como metáfora.

Em *Paisagem n.1* podemos perceber também os aspectos relativo e absoluto ao fora-de-campo mas, e principalmente, da imagem do rio enquanto um *espaço determinado* se conjugar uma potencialidade de um *espaço qualquer*, conceito que Deleuze apropria de Pascal Augé:

não é um universal abstrato, em todo o tempo, em todo o lugar. É um espaço perfeitamente singular, só que perdeu a sua homogeneidade, isto é, o princípio das suas relações métricas ou a conexão das suas próprias partes, pelo que as ligações podem fazer-se de uma infinidade de maneiras. É um espaço de conjunção virtual, captado como puro lugar do possível (DELEUZE, 2009, p.169)

O “puro lugar do possível” pode se referir a todo espaço negado na fotografia como também pode remeter o fora-de-campo a um sentido mais metafórico, sendo assim o *rio* do filme de Parente pode ser associado à comparação de algumas cenas de filmes que Deleuze utiliza como exemplos, planos de uma *chuva* ou tomadas de várias partes de uma *ponte*, extrapolando o sentido ao meramente visual.

não é o conceito, nem o estado de um tempo e de um lugar. Pode ser um conjunto de singularidades, puro poder ou qualidade que conjuga sem abstração todas as pontes e chuvas possíveis e compõem o espaço qualquer correspondente (DELEUZE, 2009, p.171)

A metáfora do tempo associada ao *rio* consiste em uma exterioridade além da percepção do movimento da água ou a duração do dia, pode representar qualquer rio e remeter a nossa compreensão do tempo além de estimular a percepção do espaço que

vivenciamos. Em *Paisagem n.1* podemos ainda relacionar uma outra metáfora atribuída ao filósofo Heráclito de Éfeso (535 a.C, aquele que considera o mundo num estado de permanente transformação): é impossível um mesmo homem atravessar o mesmo rio duas vezes. Da mesma maneira que é impossível fazer uma mesma fotografia de um mesmo lugar qualquer ou então olhar a mesma imagem do mesmo modo de quando a vimos pela primeira vez. Sendo assim a nossa experiência espacial e visual em nossas relações cotidianas nunca se repetem, por mais aparente que o ritmo de vida faça parecer tudo repetitivo; explorar nossa percepção do tempo amplia o sentido de presença no sujeito que é inserido no *espaço* e o faz perceber. O contracampo fotográfico como proposto seria a própria representação de uma ausência irrepresentável e que a partir do momento que se forma enquanto imagem incessantemente também passa a ser interpretada conforme a percepção estética de cada observador.

CAPÍTULO 3

O capítulo final do trabalho aborda o conceito de imagem especular e o dispositivo do espelho na relação conceitual ao *contracampo fotográfico*; o conceito *mise-en-abyme* é sugerido pela proposta de um jogo reflexivo atribuído às imagens do projeto prático além de destacar a relação discursiva que o conjunto final (fotografia dos dois *campos*) pode proporcionar ao espectador. Outro conceito fundamental que é explorado mais a fundo é o *punctum* de Roland Barthes na tentativa de destacar aspectos que se alinham a uma produção de sentido ao *contracampo fotográfico*. Neste sentido o capítulo vai em direção a um dos objetivos do mestrado: conciliar o *fazer artístico* ao *por quê de fazê-lo*, o que justifica a elaboração de uma peça artística dentro dos parâmetros acadêmicos, ou seja, de uma idéia inicial mais subjetiva ou intuitiva até a fundamentação teórica que justifique a concepção do trabalho prático. Ao final do capítulo são apresentadas as características da proposta de uma instalação fotográfica.

3.1 Espelho: o dispositivo *contracampo*

Ao definir o tema do *contracampo* como principal referência conceitual para o projeto de mestrado foi considerado logo de início uma aproximação com o dispositivo do espelho tanto na parte conceitual quanto na possibilidade de utilizar o dispositivo principalmente na parte prática. Em um primeiro momento a idéia seria um disparo único que registraria os dois campos da imagem em simultâneo: a câmara fotográfica capta o objeto/ tema e o reflexo do espelho revela o que seria o seu *contracampo*. No entanto, utilizar esse dispositivo para o trabalho prático se mostrou inviável por uma série de razões. O resultado final de alguns testes revelou: a falta de precisão na angulação necessária que permitisse captar os dois campos simétricos (sem que a câmara fotográfica aparecesse na imagem); a pouca praticidade que limitaria assim os possíveis acessos para as cenas do campo fotográfico - e que exigiria um espelho muito grande para se obter uma imagem satisfatória mais próxima do objetivo. Desse modo o espelho passa a ser mais uma referência em termos teóricos, ou seja, são as características referentes às imagens especulares que se alinham às qualidades pretendidas e defendidas sobre a imagem do *contracampo fotográfico* como o único campo *neutro* possível: o espelho enquanto um dispositivo diretamente relacionado ao *contracampo*, “aquele que olha e é olhado”.

Sendo assim, na relação do *contracampo fotográfico* com o *Neutro* uma outra relação pode ser feita no sentido da imagem desse enquadramento ser considerada como o *reflexo* do posicionamento do *campo* registrado pela câmara: seria como dispor hipoteticamente um espelho fixo no mesmo lugar da intenção do recorte da fotografia (e que neste caso uma segunda câmara fotográfica faz essa função) - o que este dispositivo especular supostamente vai “revelar” é o fiel *contracampo fotográfico*. Nessa questão, a intenção não é considerar a imagem fotográfica como *espelho da natureza*, somente as características desse dispositivo enquanto referência conceitual ao que seria uma possibilidade prática para a imagem diametralmente oposta ao *campo*. Outra característica segundo Eco (1989, p.18) é que o *espelho* não traduz: “Registra o que atinge tal como o atinge”, ou seja, não interpreta os objetos - a imagem especular é causalmente produzida pelo objeto e não se pode produzir na ausência dele, remete a um conteúdo só porque mantém uma referência primária com o referente.

A relação de contiguidade do espaço/ objeto está na essência tanto no dispositivo fotográfico quanto no dispositivo espelho. Dubois (1999, p.140) salienta essa questão ao

considerar os mitos de Narciso e Medusa como as mitologias da fotografia. A imagem de Narciso refletida na água o faz representação na sua aproximação e confusão entre o *eu* que olha e o seu reflexo.

o narcisismo é o índice, o princípio de uma aderência real do sujeito a si mesmo como representação, em que a sujeito só pode se perder, naufragar - exceto se justamente sair do índice, exceto se cortar essa relação circular e especular de co-presença a si mesmo como outro, exceto se renunciar aos dêiticos (o autodiálogo “eu”/“tu”) para entrar na narrativa (“ele”)(DUBOIS, 1999, p.146)

Nesse caso, a comparação se faz ao *retrato fotográfico*, o momento em que a própria imagem ‘congelada’ o fascina e seduz: a água enquanto o dispositivo do espelho acionado pela relação física, de contiguidade espacial. A outra figura mitológica citada, tão ou mais interessante que *Narciso*, e que para o projeto se faz mais pertinente é, de acordo com Toscano (2013, p.27), a relação que o drama medusiano se centra: o tema da visão “e especificamente do tema do olho e do par ver/ser visto (ou não querer ser visto...)”. Para Dubois (1999, p.148), o olhar fatal pode ser comparado ao próprio ato fotográfico, o momento único que congela a cena: como o poder de Medusa “aquela que não é possível olhar sem morrer, sem ser petrificado em estátua, transformado em objeto de representação”. No mito, o herói Perseu possui êxito na sua investida contra a *Górgana* mais ameaçadora e letal quando este utiliza o seu escudo de bronze como um espelho, ‘alargando’ seu olhar para onde não consegue enxergar - e também não pode, nesse caso. “O seu trunfo, portanto, não foi o escudo em si: foi saber como utilizar a imagem especular (ou melhor, *como olhar*) (TOSCANO, 2013, p.27).

o espelho actua como um *produtor de distância*: uma distância exacta, criadora — e sobretudo segura —, que ajuda e promove o acto homicida. O espelho, para Perseu, é a sua saída do labirinto: é o elemento que lhe permite superar a interdita visão, que lhe permite *ver sem ser visto*. (TOSCANO, 2013, p.28)

Eco (1989, p.18) ainda afirma que o dispositivo do espelho enquanto “prótese neutra” serve como um “canal” que prolonga o raio de ação de um órgão e que “permite colher o estímulo visivo onde o olhar nunca o conseguiria com a mesma força e

evidência” (1989, p.19). Desse modo, a imagem refletida no espelho não é um duplo dos objetos e sim “um duplo do campo estimulante a que se poderia aceder se se olhasse para o objeto em vez de se olhar para a sua imagem refletida” (ECO, 1989, p.22). A comparação com o mito da *Medusa* e a imagem do *contracampo* é o fato deste ter sido o único modo possível do herói ter conseguido alargar a sua visão no campo da ação para o êxito do golpe fatal.

Uma vez dado o golpe - um raio invertido -, sabe-se o que aconteceu com a cabeça cortada: inscreve-se para sempre no escudo - o espelho, como o papel fotográfico, deixando que a imagem se imprima unicamente pela do olhar petrificador - ; e, sobretudo, continua a exercer sistematicamente seu poder além de sua própria morte (DUBOIS, 1999, p.152)

A imagem que se almeja do *contracampo fotográfico* vai em direção ao que conclui Dubois sobre o mito medusiano e a relação do escudo servindo como espelho e a imagem refletida: “Portanto: eis não uma foto (uma chapa), mas a própria fotografia, tal como nela mesma, o absoluto do olhar, seu espelho, sua máscara” (1999, p.154). Sendo assim, seria o *campo* escolhido para a cena, enquanto *uma foto* (articulada e intencionada), e o *contracampo fotográfico* enquanto *a própria fotografia* - “em estado puro”. Outra característica importante que aproxima o *contracampo fotográfico* e o dispositivo especular é essencialmente a relação ao sentido denotado em suas imagens; segundo afirma Eco (1989, p.44) os espelhos não produzem *signos*: a imagem especular não mente, estabelece uma relação entre duas presenças sem qualquer mediação. A imagem refletida no espelho não é interpretável: “o que pode ser interpretável é o objeto para que ela remete” (ECO, 1989, p.44) - assim como o resultado da imagem do *contracampo fotográfico* em que, apesar de sua composição *neutra*, a estética da produção se difere da estética da recepção.

3.2 Contracampo fotográfico e o jogo reflexivo: a estrutura em abismo

Para aproximar ainda mais a parte teórica com a concepção do projeto prático, além das características da imagem especular referentes ao *contracampo fotográfico* como proposto, o conceito de *mise-en-abyme* também se torna essencial para o trabalho. Segundo Souto (em linha) o conceito foi primeiramente observado enquanto técnica por Victor

Hugo ao estudar a obra de Shakespeare, “No âmbito da literatura e das artes plásticas, a *mise-en-abyme* consiste num processo metalinguístico de duplicação especular que procura desnudar o processo de criação artística” (SOUTO [em linha]). De um modo mais frequente o conceito aplicado pode ser considerado como uma obra que contém uma narrativa dentro de outra: o quadro dentro do quadro, o filme dentro do filme, o texto dentro do texto, ou seja, qualquer situação especular ou de repetição como uma “estrutura em abismo” (SOUSA, 2013, p.10). De acordo com Toscano (2013, p.147) foi André Gide o responsável por cunhar o termo *mise-en-abyme* (final do século XIX) para analisar textos literários inicialmente e obras de arte em comparação ao procedimento heráldico: em um brasão geralmente pode ser encontrado uma “réplica de si mesmo em miniatura, uma segunda representação que surge “em abismo” em relação à primeira (por vezes essa outra representação contém uma outra, etc.)” (idem).

A intenção para o projeto de mestrado é explorar as características desse conceito associando principalmente os aspectos especulares e de narrativa mais do que detalhar os inúmeros estudos relacionados a artistas que tratam de alguma maneira a estrutura em abismo em suas obras e que são referências nas análises sobre o tema, como exemplos: *Hamlet* (William Shakespeare, 1601), *D. Quixote* (Miguel de Cervantes, 1605), *A Aproximação a Almotásim* (Jorge Luis Borges, 1935) - que tratam o tema da *obra dentro da obra*; *O Casal Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434), *O cambista e a sua mulher* (Quentin Matsys, 1514), *Las Meninas* (Velázquez, 1656), M. C. Escher, entre tantos outros que trabalham visualmente o conceito reflexivo associado ao dispositivo do espelho, principalmente.

Segundo Sousa (2013, p.10) Lucien Dällenbach é um dos principais estudiosos sobre a estrutura em abismo ao qual destaca duas características básicas: “a de que a obra se refere a si mesma, sendo a *mise-en-abyme* uma modalidade de reflexo; e a propriedade de ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra” (idem). Nesse sentido vale ressaltar:

Entendemos que, para Gide, o *mise en abyme* é qualquer aspecto dentro de uma obra que espelhe a grande obra que a contém; veremos Dällenbach restaurar o sentido dado por Gide deste conceito — uma obra dentro da obra, um meio pelo qual a obra se volta para si mesma (como um reflexo) —, mas rejeitar a sua noção de duplicação exacta (de reflexo fiel). Por outras palavras, a recusar que o termo, que é, segundo ele, “uma realidade estruturada” (apesar da sua aparente variedade), seja equivalente a um mero mimetismo (TOSCANO, 2013, p.147)

Desse modo para o projeto de mestrado o objetivo é considerar o conceito de estrutura em abismo não de um modo literal enquanto uma duplicação mais aparente, ou seja, não seria diretamente o *reflexo* de algo mas utilizar o conceito como *modalidade reflexiva* e seus aspectos para estimular uma subjetividade complementar. Além disso pode-se considerar o sentido figurado de *abismo* enquanto *incomensurável* ou mesmo *grau extremo* do que a sua definição como *precipício profundo* que o projeto pretende explorar - esta relação extrema pode ainda ser associada ao *contracampo fotográfico* assim como a sua característica *radical* a esse enquadramento, como já mencionado. O conceito de *mise-en-abyme* seria mais um modo de criar e ampliar um sentido às infinitas possibilidades de percepção inseridas em uma espécie de jogo especular criado pelas imagens do *campo* (dentro) e do *contracampo fotográfico* (fora) e o possível diálogo narrativo que cada espectador pode conceber no momento de sua recepção. De acordo com Agra (2016, p. 21) inicialmente a *narrativa* enquanto um discurso é tratada pela narratologia “‘como um modo textual’ (Gérard Genette)”, de caráter ficcional (ou não) e estruturado de acordo com a linguagem e seus signos e códigos próprios. De acordo Aumont (*in* AGRA, 2016, p.22):

A *narrativa* é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo (2012, p. 255)

Neste sentido a aproximação do conceito de *mise-en-abyme* com as imagens fotográficas do projeto de mestrado é que estas podem ser consideradas como uma representação dentro de outra representação; além disso pelo conjunto das imagens pode ser estabelecida uma circularidade que envolve o caráter reflexivo tanto do campo (conotação) quanto do contracampo fotográfico (denotação). Ainda sobre esta questão o projeto se aproxima ao que afirma o cineasta Wim Wenders quando ressalta que tirar fotos se converteu cada vez mais em ‘traçar histórias’ e que estas “ganham vida no olho do observador”. Sendo assim, para Wenders uma imagem tem o poder de anunciar essa potencialidade em que paisagens, desertos, montanhas se evoquem e sejam protagonistas “literalmente gritam pedindo que ‘suas histórias’ sejam contadas” (WENDERS, 2001, [em

linha]). Como o objetivo do projeto é captar a imagem proporcional existente por trás de uma escolha o resultado do conjunto visual pode ser capaz de estimular uma narrativa, uma “nova” história em relação a imagem do campo também registrado - ou apenas indicar que há um “fio” nesse mesmo conjunto espacial que liga uma intenção (foto) a algo que também *está ali atrás* (fotografia). A imagem do contracampo fotográfico captada (como qualquer segundo disparo, como a cada nova fotografia de uma sequência) pode suscitar “o progresso dessa história em seu próprio espaço e em seu próprio tempo” (WENDERS, 2001, [em linha]) anunciada pela primeira imagem (campo) - como na montagem de um filme. Ainda segundo Wenders as fotografias “ganham vida” no olhar de cada observador “no lapso do tempo entre a primeira tomada e a segunda emerge a história, uma história que, não fosse por essas imagens, teria caído no esquecimento pela mesma eternidade” (2001, [em linha]).

De acordo com Sousa trabalhar com o conceito de *mise-en-abyme* em um sentido figurado pode representar também um “olhar interior” o que considera ser a base do procedimento artístico da estrutura espelhada, “uma maneira de conectar o espectador com algo muito arraigado dentro si” (2013, p.19). Ainda segundo este autor (2013, p.21), Dällenbach amplia o sentido da estrutura em abismo ao “propor conceitos mais paradoxais, direcionados ao infinito e não mais a ‘obra dentro da obra’”. Neste sentido as imagens propostas ao projeto podem relacionar ao conceito de *mise-en-abyme* pois assumem uma dependência, ou seja, uma “contém” a outra por estarem diretamente imbricadas; e ainda uma outra relação que se diferencia do princípio das narrativas convencionais. Seja em uma mensagem textual ou visual o discurso é formado por dois elementos fundamentais: o interlocutor/ produtor e o receptor/ espectador. Neste caso, o primeiro é responsável em conceber, organizar e direcionar o conteúdo proposto em que possui o controle de sua produção: um livro, obras em trípticos, uma sequência fotográfica, por exemplos. Para o projeto as duas imagens fotográficas apresentadas podem desencadear uma nova formação discursiva na relação com o espectador em que a principal diferença para esse conjunto de imagens (que não é quantitativa) seria a presença de um “terceiro elemento”: a representação neutra, ou seja, o *contracampo fotográfico* como uma mensagem visual isenta de aspiração política e estética. O sentido de *mise-en-abyme* na proposta do projeto se alinha dessa maneira ao que afirma Sousa: “um conceito mais livre, de chaves para enigmas, para a relatividade do tempo e do espaço, para um conceito

espiralar da própria realidade” (2013, p.25). Ainda sobre o discurso que o conjunto das fotografias pode suscitar:

A seqüência gera um tempo interno que tem a ver essencialmente com a sua recepção por parte do leitor: ela pede uma atenção, uma avaliação sobre os parâmetros interpretativos a respeito do que ele entende por realidade até perceber que é a própria impressão de realidade que está sendo desconstruída através da linguagem fotográfica. Sua narratividade é metadiscursiva, pois introduz a auto-referência, a reflexão que incide sobre si mesma como em uma *mise en abîme* (NINO, 2007, p.142)

Desse modo o próprio discurso que pode ser formado é ao mesmo tempo esvaziado por não indicar um direcionamento ou uma sequência lógica: é uma “história” que se pretende livre de um enredo pré estabelecido ao qual o “fio” sugerido por Deleuze pode ser traçado mas ainda não apontado e esticado para algum lado

3.3 “*Isto foi*”: o *punctum* como potência imaginativa

A fotografia enquanto objeto será sempre uma relação entre duas variáveis: o *espaço* e o *tempo*. O modo como fotógrafos e artistas trabalharam com esses aspectos essenciais e genuínos ao meio é o que foi se modificando e que tornou possível configurar uma diversa produção de sentidos enquanto representação imagética. A linguagem fotográfica desse modo acompanhou as transformações sociais, tecnológicas e culturais desde o seu surgimento, principalmente em relação à manipulação e à percepção do tempo que se alteraram refletindo assim nos temas e abordagens sobre a representação de mundo, da sociedade, do indivíduo, ou seja, influenciou diretamente a interpretação na produção e na recepção das imagens fotográficas (assim como em todas as outras formas de arte). Desde as longas exposições para se conseguir uma imagem fixa até os instantâneos modernos, nas discussões iniciais sobre a imparcialidade do meio até à relação subjetiva em relação a quem opera a máquina e com qual intenção a fotografia sempre será uma prova, um testemunho, uma marca. Para Barthes (2005, p.109) a principal característica da fotografia é a de nunca poder negar que *a coisa esteve lá*, ao contrário das outras representações há sempre uma conjunção entre realidade e passado.

É a *Referência* enquanto ordem fundadora da *Fotografia*, em que “aquilo que vejo esteve lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito”. Nesse sentido, é quando o autor concebe o principal noema da fotografia o *Isto foi*. A intenção em destacar esse conceito de Barthes (2005, p.110) é fundamental para o projeto principalmente quando o autor afirma sobre o desinteresse que pode acontecer com a constante quantidade de fotografias que estamos suscetíveis: o *Isto foi* passa a ser tratado com indiferença, se torna algo evidente. Para depois reafirmar (de certo modo vidente):

A Era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento. E, sem dúvida, o espanto do ‘Isto-foi’ também desaparecerá. Já desapareceu (BARTHES, 2005, p.132)

Nesse sentido, uma das causas dessa falta de “espanto” talvez decorra da saturação na produção e no consumo de imagens cada vez mais descartáveis, do nosso olhar cada vez mais anestesiado não pela falta mas pelo excesso. Sob um ponto de vista mais atual em relação às tecnologias de comunicação Chafes chama a atenção para essa questão:

O excesso de informação a que temos acesso transformou a nossa capacidade de ver e apreender o mundo: as pessoas consomem imagens em alta velocidade, sem verem, como se estivessem a passar o dedo no ecrã do *tablet*, sempre à espera da próxima. Mas é essencial aprender a ver, a interromper essa corrida superficial pelas imagens (MATOS, 2016, p.30)

Sendo assim, um dos objetivos do projeto prático se alinha ao que Entler (2007, p.45) afirma sobre a constante aceleração do nosso cotidiano e as relações cada vez mais efêmeras influenciadas pelas nossas experiências midiáticas onde há a necessidade de imprimir sobre a imagem um posicionamento mais crítico. “Trata-se de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço) [ENTLER, 2007, p.45]. De acordo com esse autor “A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência” (2007, p.30), em que a imagem aponta na direção de uma virtualidade: “constitui uma encenação quase

atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido” (2007, p.31). Ao mesmo tempo que toda fotografia inevitavelmente faz referência ao passado acaba por atualizar o presente no momento de sua recepção e percepção de acordo com cada observador. Qualquer espectador de uma fotografia é capaz de perceber a sua natureza mesmo que inconscientemente, ou seja, possui a noção de que o tempo no espaço representado enquanto imagem não vai se alterar. “Nem a pintura nem a fotografia tem duração. Nem uma nem outra traz em suas imagens analogia com o fluxo temporal da realidade” (ENTLER, 2007, p.36).

Para Entler (2007, p.31), no entanto, as variáveis fotográficas são apreendidas de modo desproporcional pelo observador. O *espaço*, ou seja, a seleção do que é visível e considerado a própria realidade apropriada é mais percebido do que o recorte do *tempo* que supostamente é eliminado no instante da captação da imagem fotográfica.

O tempo, impalpável, só parece existir quando medido, ou melhor, como medida. A imagem estática ainda permite medir o espaço em termos de escala (redução e ampliação), de projeção de volumes sobre o plano (perspectiva), de distorção (anamorfoses) etc. É difícil perceber, entretanto, qualquer referência ao tempo fora de um fluxo. E o instante (aquilo que a fotografia efetivamente parece captar) é, por definição, o antônimo desse fluxo. Ao contrário do cinema, não há quanto ao tempo um apelo de analogia, porque a imagem fotográfica não se transforma ao longo de uma duração, ou seja, o tempo não age nela como age no mundo (ENTLER, 2007, p.31)

Assim como afirma Barthes é o referente (*Isto foi*) que garante à fotografia seu aspecto analógico “Mas, ao mesmo tempo, o noema da fotografia não está de modo nenhum na analogia” (2005, p.124), sendo o autor mais enfático logo a seguir: “O importante é que a foto possui uma força verificativa e que o verificativo da Fotografia incida não sobre o objeto mas sobre o tempo”: é o poder de autentificação que se sobrepõe ao poder de representação (2005, p.125). A todo novo disparo da câmera, ainda de acordo com Barthes (2005, p.130), inevitavelmente estamos produzindo a *Morte* assimbólica, fora de uma religião, fora de um ritual com a pretensão de conservar a vida. “Com a Fotografia, entramos na *Morte crua*” (idem), em que não podemos aprofundar ou transformá-la sendo logo o pensamento direcionado: “nessa primeira morte está inscrita a minha própria morte” (BARTHES, 2005, p.131).

3.4 O fator *tempo* como *punctum*

O principal objetivo do projeto de mestrado é afirmar o *contracampo fotográfico* enquanto o único campo puramente *neutro* possível de uma representação imagética. Para a concepção e apresentação do projeto prático a intenção é chamar a atenção também para outros fatores intrínsecos a toda e qualquer fotografia, independentemente de sua temática, ou seja: o *espaço* e principalmente o *tempo*.

Assim como Entler defende, a questão espacial é percebida de forma mais evidente pelo espectador de uma fotografia. Trabalhar com esse suporte já nos remete a um fragmento selecionado de um conjunto visualmente mais amplo. Nesse sentido, como já mencionado, apresentar duas imagens oriundas de um mesmo espaço tem o objetivo de ampliar a percepção desse sentido ao espectador ainda mais quando, segundo Entler (2007, p.40 in BORDAS; ENTLER, 1996, p. 10-11), “Deixando de ser única, a fotografia revela-se como um discurso, uma construção que articula um significado”. Dessa forma seria uma tentativa em estimular mentalmente o “fio” do qual afirma Deleuze e expandir o fora-de-campo ao que está visível nas imagens. Tanto no sentido de um reconhecimento espacial como um convite implícito para o espectador a transcender a obra no momento de sua recepção: as representações fotográficas enquanto ignições subjetivas - *nada* além das imagens, de um *espaço qualquer*, mas *tudo* enquanto potência virtual particular.

A questão espacial também será explorada na instalação pelo próprio deslocamento físico necessário para visualizar as imagens. Sendo assim a intenção é uma participação ativa do espectador com a obra: uma relação estética momentânea como modo de explorar o corpo enquanto suporte. Enquanto a narrativa no cinema dita o ritmo em que não temos controle do *tempo* que nos é dado, na instalação fotográfica o aspecto temporal pretende ser ressaltado também na questão do percurso por parte do espectador em que a expectativa de produção de sentido, enquanto um discurso, se busca na duração do olhar.

Na relação da imagem com aquele que a contempla, haveria outros tempos a considerar: sendo ela um discurso que não impõe uma velocidade própria, a fotografia permite condensar sobre sua superfície imóvel a duração dedicada pelo olhar (ENTLER, 2007, p.45)

Outro fator importante a destacar é que os dois campos fotográficos apresentados (Anexo 3) foram captadas no mesmo instante e, assim como nosso olhar, não é possível vê-los ao mesmo tempo. Dessa maneira é preciso a dedicação do próprio *tempo* do espectador para a obra - o que necessariamente implica uma escolha. Ainda em relação a essa variável a intenção é alinhar à constatação fatídica de Barthes sobre a natureza da fotografia, ou seja, toda imagem contém o pressuposto: o *isto foi* ao mesmo tempo o *isto será* (potência latente). Nesse sentido, é quando Barthes (2005, p.133) revela que existe “um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) além do ‘pormenor’. Este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o *Tempo*, é a ênfase dolorosa do noema (‘isto foi’), a sua representação pura”. Sobre essa questão Silva afirma:

A fotografia é sempre a mesma e está sempre a mudar. Ela promove um curto circuito temporal, para usar a expressão de Barthes, que nos expõe o “isto é” e “isto não é mais” ao mesmo tempo. A fotografia estabelece uma relação complexa entre os tempos, pois se podemos encontrar algum resquício do passado na imagem que se apresenta diante de nós, esse passado só pode sobreviver em seu corpo imagético enquanto abertura para o futuro (2013, p.48)

Essa “mudança” que toda fotografia promove não seria na sua forma e conteúdo (nada de novo nessa constatação) mas em relação a nossa percepção enquanto espectadores sobre a mesma representação, em cada novo momento que nos voltamos a ela. Pode ser por um longo período de duração em que acredito que muitos fotógrafos já “redescobrimos” uma mesma fotografia como também pode ser em um curto espaço de tempo, em uma mesma exposição como se pretende explorar.

3.5 “Deixo aos vários futuros (não a todos) o meu jardim de caminhos que se bifurcam” (Jorge Luis Borges)

A partir do momento que olhamos um objeto, uma pessoa, uma paisagem, uma imagem, uma fotografia pela primeira vez o nosso entendimento, percepção e reação podem ser variados de acordo com o que nos deparamos, nosso entendimento a respeito,

o *gosto* e o grau de novidade (o que caracteriza uma informação). Uma das principais intenções do projeto seria também tentar incentivar esse segundo “encontro”, o segundo “olhar” para um mesmo objeto. Mas apenas aparentemente porque a partir do momento que já nos deparamos uma primeira vez, por pouco instante que seja, a ação do tempo muda a nossa relação com o objeto, mesmo este continuando inalterado - particularmente já não é mais *novo*.

Em um dos contos mais instigantes de Borges (1969), “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam”, a história gira em torno de um complexo romance e do desconhecido local onde teria sido construído um labirinto em que todos os homens se perderiam. O livro existente no conto é classificado como um controverso romance “insensato” e “caótico” que diferentemente de “todas as ficções” opera não apenas com uma possibilidade de escolha dentre diversas alternativas, mas sim com todas: “Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Dai as contradições do romance” (BORGES, 1969, p.105). Nessa obra todos os desfechos podem ocorrer a seus personagens em que “cada um é o ponto de partida de outras bifurcações” (idem). No conto, Borges aborda o tema *tempo* sendo algo que acontece não apenas no *agora* e sim em diversos *tempos* “divergentes, convergentes e paralelos” (1969, p. 108): existir ou não, ser amigo ou ser inimigo, matar ou ser morto, ou seja, todas as possibilidades possíveis que dependem sempre de uma primeira nova escolha.

O que se revela ao final do conto é que o suposto labirinto de fato não existe: é justamente o romance controverso e as infinitas possibilidades de desfechos que podem acontecer. No entanto (em minha interpretação dessa relação temporal abordada por Borges), como o romance é “apenas” um livro, as infinitas possibilidades se desenrolam na medida que cada leitor vai além da aparente insensatez da história em cada nova leitura, em tempos diversos - “O Livro de Areia” (BORGES, 2012) talvez seja esse livro infinito, no caso. O paralelo que se faz nesse momento é considerar a fotografia como um labirinto (espaço) infinito (tempo) de possibilidades de desfechos como o romance “caótico”. Assim como no conto de Borges este não se dá no espaço - a fotografia não se altera - mas sim no tempo, ou seja, há uma infinidade de possibilidades de interpretações que variam de acordo com cada espectador mas que dependem principalmente da nossa disposição ao novo “encontro”, em conseguir extrair algo a mais de um mesmo - de nossa rotina cotidiana por exemplo.

3.6 Projeto Prático: Instalação Fotográfica - *Ampulheta*

A proposta principal do projeto é apresentar uma imagem fotográfica e outra do seu contracampo espelhado (Anexo 3) o que faz com que o objeto de representação possa se estender a diversos temas. Além do conceito de *mise-en-abyme* aplicado na concepção teórica-prática enquanto um *jogo reflexivo* o objetivo é reforçar também a importância do fator *tempo*. O próprio título da instalação sugere uma maneira de ressaltar ainda mais esta variável para o projeto, conforme já abordado. A ampulheta enquanto instrumento de medição possui dois recipientes simétricos (dois “campos”) e a quantidade de areia que contém ao passar da parte superior para a inferior totaliza a duração de um tempo determinado. A escolha desse instrumento específico para o título do projeto se justifica pelo fato de aparentemente este nos dar uma noção visual do *tempo* passando: uma ampulheta em ação torna a representação de *tempo* menos abstrata, o *tempo* parece *visível* e mais percebido. Outra analogia a este instrumento seria o seu modo de utilização: para ativar a ampulheta é necessário alterar o objeto espacialmente fazendo com que a areia comece a escorrer e a marcar o *tempo* - as duas partes do recipiente são indissociáveis assim como o *campo* e o *contracampo fotográfico*.

As duas imagens captadas para a instalação serão dispostas em sentidos opostos mas não frontalmente; um espelho será posicionado ao lado de cada uma sendo que nesse caso cada dispositivo terá o campo atrás como reflexo direto em sua superfície (em termos ideais para a concepção as dimensões das fotografias e os espelhos seriam as mesmas). O espectador ao interagir com a instalação pode se posicionar em diversos pontos de vista em que pode visualizar um dos campos por completo e um fragmento do outro pelo reflexo deste espaço. No entanto ao se deslocar pode conseguir visualizar as duas fotografias ao mesmo tempo ao se posicionar de frente para o espelho até o limite para ter o *campo* escolhido totalmente ao alcance da visão. Esta disposição das imagens e dos espelhos busca desse modo estimular com que o espectador embarque “na viagem imóvel” (PARENTE, 2008, p.55): ao se ver refletido pelo dispositivo inevitavelmente faz com que a sua imagem ocupe parte do que estaria no campo refletido atrás, sendo assim faz parecer que está a frente da representação e passa virtualmente a pertencer ao mesmo espaço da imagem do *contracampo fotográfico*. Essa justaposição espacial aparente que é

criada une ainda mais as imagens e faz com que o espectador deixe de ficar no mesmo ponto de vista inicial que seria o local *entre* as fotografias (onde as câmeras se posicionaram) e fique nesse espaço novo conjugado em que o discurso que pode ser formado é incerto mas ao mesmo tempo pode despertar um sentido de presença maior, pelo menos momentaneamente.

Ainda em analogia à ampulheta e o movimento que deve ser feito para começar ou interromper o fluxo da areia, o espectador na instalação deve, por pouco que seja, se deslocar espacialmente para escolher o campo fotográfico que pretende privilegiar. A cada novo deslocamento do olhar podemos considerar de modo simbólico que no mesmo instante uma nova marcação de tempo se inicia: assim como girar ao contrário uma ampulheta em ação o tempo é interrompido e um “novo tempo” se inicia - como acontece incessantemente e infinitamente nas escolhas do nosso olhar. A ampulheta enquanto instrumento permanece o mesmo assim como o seu tempo de duração também sempre é igual ao final do último grão de areia que passa de um recipiente ao outro. Dessa maneira são infinitas as possibilidades desses grãos cumprirem seu simples papel no todo, na porção total de areia que indica uma duração estabelecida. Em qualquer escolha que fazemos, por menor que seja, sempre optamos por uma em detrimento de várias outras possibilidades - como acontece no ato fotográfico em que o devir real de toda imagem já “nasce” no instante de sua captação. Na escolha do campo para o projeto a pretensão é tentar extrair uma singularidade que seja potente, expressiva que permita tecer um “fio” particular no discurso formado junto a imagem do *contracampo fotográfico*. Pela aparente banalidade da cena escolhida outra inevitavelmente se forma na mesma proporção contrária, podendo mesmo haver uma confusão ao que seria a *foto* e a *fotografia*, sendo assim ao mesmo tempo que valoriza esses instantes enquanto potência significativa anula uma pretensa hierarquia entre elas. Nesse sentido, seria uma aproximação ao que Dubois (1999, p.114) afirma sobre a fotografia no campo da arte ter feito surgir uma nova relação de representação com o real, uma busca do “índice puro” - principalmente por meio das instalações, “formas cada vez mais radicalizadas dessa lógica do índice”.

[...] é o referente, em sua materialidade espaço-temporal, que se torna ele mesmo sua própria representação. A proximidade física entre o signo e seu objeto torna-se então identificação total. Em tais casos, a "conteúdo" da obra (como referente externo expresso numa mensagem) encontra-se completamente abandonado: "a obra" não nos diz então nada além do que a faz ser obra. Toda a semântica da mensagem está contida tão-somente em sua pragmática (não é produto ou o resultado que importa, é o próprio ato pelo qual algo ocorre - ato do artista tanto quanto ato de espectador) (DUBOIS, 1999 p.114)

Desse modo, o objetivo prático aliado aos referenciais teóricos é considerar a instalação fotográfica dentro de um jogo reflexivo em que o espectador virtualmente permanece no mesmo espaço de representações espaciais diferentes. Uma maneira de estimular e potencializar a consciência espacial e temporal não somente sobre as representações visuais mas ampliar o seu sentimento de presença em todas as esferas do nosso cotidiano - *somos* no espaço e não apenas *estamos* nele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de mestrado buscou desenvolver um estudo sobre o fora-de-campo da imagem explorando este conceito na linguagem da fotografia. O objetivo principal foi conceituar parte deste conjunto espacial não escolhido: o contracampo - mais especificadamente o *contracampo fotográfico*. Posteriormente apresentou a concepção de uma instalação com as imagens obtidas como resultado da parte prática do projeto aliado às teorias e obras analisadas.

As pesquisas iniciais mostraram que o tema de um modo geral possui mais estudos e análises dentro de outras linguagens com destaque para o cinema. Sendo assim houve uma necessidade em aproximar estes ao campo da fotografia destacando as principais características envolvidas ao contracampo, fundamental para o conhecimento e o desenvolvimento teórico aplicado do projeto. Dentro dos parâmetros acadêmicos que devem ser justificados na relação teórico-prática, o tema do *fora-de-campo* surgiu desde os primeiros trabalhos para as disciplinas: o interesse estava na investigação e nos desdobramentos ao conjunto que foi desprezado no ato fotográfico.

Ao longo do mestrado o dispositivo do espelho foi um dos principais conceitos abordados pelo fato das características das imagens especulares se associarem às particularidades do *contracampo fotográfico*, dessa maneira na relação teoria-prática a intenção foi proporcionar um jogo reflexivo entre as imagens associado a outro conceito complementar para agregar mais sentido estético no encontro fundamental do espectador com a instalação: o *mise-en-abyme*. No percurso do projeto outros fatores surgiram como as variáveis fotográficas *espaço* e *tempo* enquanto referências fundamentais para o projeto: ao expandir a sensação *espacial* por destacar o fora-de-campo da imagem (tanto na identificação ao tema como na *expansão mental* esperada pelo espectador) e por reforçar o fator *temporal* enquanto agente ininterrupto e influente na nossa percepção - o que pode ser agregado a cada novo encontro com uma obra, com uma imagem, sobre nosso cotidiano. Por esse motivo que as fotografias apresentadas servem, conforme já mencionado, como uma ignição às infinitas narrativas particulares, apenas.

Para reforçar, em relação a pouca literatura encontrada mais especificadamente sobre o *contracampo* de uma imagem fotográfica, este trabalho espera contribuir aos estudos da área por apurar os aspectos do fora-de-campo inseridos na fotografia. A ênfase do trabalho é o que não priorizamos no ato do recorte ao mesmo tempo que

defende que somente pela linguagem fotográfica e por um enquadramento específico há a possibilidade de conseguir uma imagem desse conjunto negado - uma imagem neutra, um campo puramente fotográfico.

Outra questão que o trabalho ressalta, e que pode ser considerado uma das inspirações para a escolha do tema, é a constatação que todo o fora-de-campo de uma fotografia é *irrepresentável* o que faz dessa condição a própria essência de uma imagem fotográfica. Nesse sentido a possibilidade do registro do *contracampo fotográfico* enquanto uma parte dentro do conjunto espacial total torna esse campo específico como a única representação de uma ausência - sem alterar no entanto a sua condição de campo negado previamente, ou seja, ser irrepresentável.

Ao estudar o fora-de-campo, independentemente da linguagem, a questão espacial parece ser inevitável na relação com o recorte do campo privilegiado. Ao se apresentar duas imagens (ou mais) de um mesmo conjunto espacial temos a percepção e o reconhecimento dos diferentes pontos de vista o que de certa maneira parece ampliar nosso alcance visual. A possibilidade do fora-de-campo remeter a uma condição mais simbólica vai depender assim da outra variável que caracteriza qualquer imagem fotográfica: o tempo - tanto o dedicado pelo observador ao contemplar uma obra quanto o fator tempo como acúmulo de experiências pessoais. Sendo assim o alcance mental imagético ao fora-de-campo depende necessariamente da relação que cada espectador irá estabelecer no encontro com as imagens, o que já implica de início que a experiência visual nunca irá se repetir - assim como nossas relações cotidianas. Desse modo com a montagem da instalação fotográfica *Ampulbeta* e os conceitos abordados e associados ao longo de todo o trabalho há uma demonstração verificável pelo resultado prático, ou seja, a possibilidade em obter um registro visual fotográfico embasado teoricamente. Por meio do jogo óptico proposto, tanto de um modo mais conceitual como pela utilização dos espelhos na apresentação, a intenção foi proporcionar um espaço imaginário em torno do observador envolvendo-o dentro da própria obra como parte da representação: *campo*, *contracampo fotográfico* e espectador justapostos. A possibilidade do espectador conseguir “embarcar em uma viagem imóvel” é apenas incentivada e os potenciais discursos narrativos ainda mais imprevisíveis, neste caso.

Referências bibliográficas

AGRA, Suelaine Lima Lucena - *A Imagem a Seguir: Um estudo sobre sequências fotográficas*, Dissertação/Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais UFPB e da UFPE, João Pessoa/PB, 2016

ALMEIDA, Paulo Ricardo de - *Campo/ Contracampo*, Contracampo Revista de Cinema [em linha] <http://www.contracampo.com.br/66/campocontracampopeerre.htm> (acessado em 2016)

AUMONT, Jacques - *A Imagem*, Campinas/SP, Ed. Papirus, 7ª edição, 2002

BATTCKOCK, Gregory - *A nova arte*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2ª edição, 1986

BERGER, John - *Compreender uma fotografia in Ensaaios sobre Fotografia*, Lisboa, Ed. Orfeu Negro, 2013

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, LDA., 2005

BORGES, Jorge Luis - *Ficções*, Lisboa, Edição Livros do Brasil Lisboa, 1969

BRUXELAS, Elsa Taveira - *FORA DE CAMPO O invisível nas imagens*, Dissertação/ Universidade de Lisboa/ Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2015

DELEUZE, Gilles - *A imagem-movimento: cinema 1* (trad. Sousa Dias), Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2ª edição, 2009

Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017 [em linha] <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>> (acessado em 2017)

DUBOIS, Philippe - *O ato fotográfico e outros ensaios* (trad. Marina Appenzeller), São Paulo, Ed. Papirus, 3ª edição, 1999

ECO, Umberto - *Sobre os espelhos e outros ensaios* (trad. Helena Domingos e João Furtado), Difel, Lisboa, 1989

ENTLER, Ronaldo - *A fotografia e as representações do tempo*, Artigo/Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007 [em linha] <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1485/956>> (acessado em 2016)

FONTANARI, Rodrigo - *Roland Barthes e a fotografia*, Artigo/Discursos Fotográficos, Londrina, v.6, n.9, p.53-76, jul./dez. 2010 [em linha] <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/6763/7024>> (acessado em 2016)

- *Do Neutro ao Punctum – em Busca do Grau Zero do Olhar*, Artigo/Linguagem & Ensino, Pelotas, v.17, n.1, p. 277-94, jul./abril 2014 [em linha] <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/view/941>> (acessado em 2015)

JOLY, Martine - *Introdução à análise da imagem* (trad. José Eduardo Rodil), Lisboa, Edições 70, 1999

LAPA, Pedro - *História e Interregnum*. Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo (p. 37), 2015 [em linha] <<http://www.artecapital.net/exposicao-473-stan-douglas-interregnum>> (acessado em 2016)

MATOS, Sara Antónia - *Rui Chafes, Sob a Pele*, Lisboa, ISBN 978-989-8833-00-6 (1ª reimpressão), 2016

MERLEAU-PONTY, Maurice - *Fenomenologia da percepção*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1994

MOTTA, Leda Tenório da; FONTANARI, Rodrigo - *Roland Barthes - diante do signo fotográfico*, Artigo/Revista da ECA Comunicação & Educação, São Paulo/SP, Ano XVII, n°1, 2012 [em linha] <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/45436>> (acessado em 2016)

MUCCI, Latuf Isaías: s.v. *Neutro*, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, [em linha] <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6137/neutro/>> (acessado em 2016)

NINO, Maria do Carmo - *AS NARRATIVAS SEQUENCIAIS NA FOTOGRAFIA*, Artigo/Graphos, João Pessoa, v. 9, n. 1, Jan./Jul./2007 – ISSN 1516-1536 [em linha]: periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/4719/3583 (acessado em 2016)

PARENTE, André - *Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo*, Artigo/Revista Poiésis, n°12, pp.51-63, novembro/2008 [em linha] http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis12/Poesis_12_cinemaexposicao.pdf.> (acessado em 2016)

RANCIÈRE, Jacques - *O espectador emancipado* (trad. José Miranda Justo), Lisboa, Ed. Orfeu Negro, 1ª edição, 2010

SOUSA, Fabio A. - *Em abismo: os diversos níveis de realidade empregados no cinema através da estrutura em abismo*, Dissertação/ Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, USP 2013

TOSCANO, Marta Alexandra - *Imagem do Tempo: Os Espelhos na Arte Contemporânea*, Tese/ Universidade de Lisboa/ Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2013

XAVIER, Ismail - *O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência*, São Paulo/SP, Ed. Paz e Terra, 3ª edição, 2005

WENDERS, Wim - *Once. Pictures and stories*, Munique: Schirmer/Mosel / 2001. [em linha]: <<https://encontrofotografiaeducacao.files.wordpress.com/2013/11/texto-de-wim-wenders.docx>> (acessado em 2016)

ANEXOS

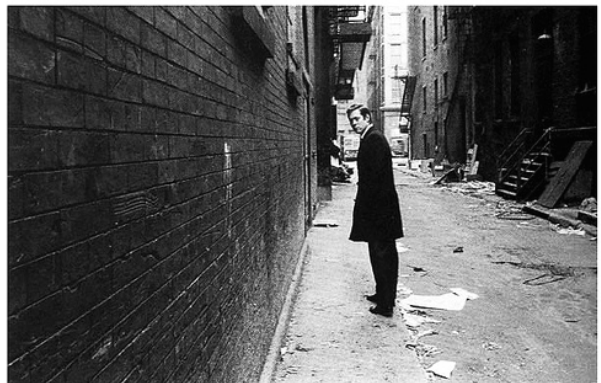
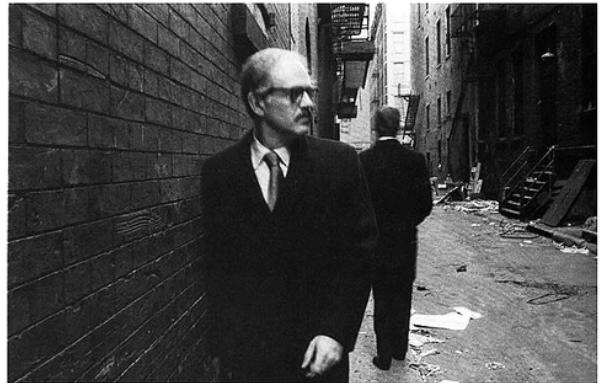
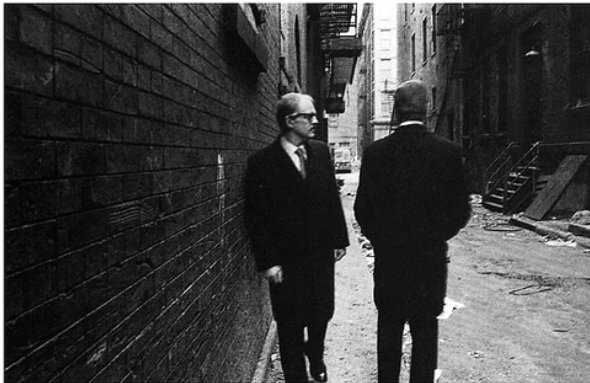
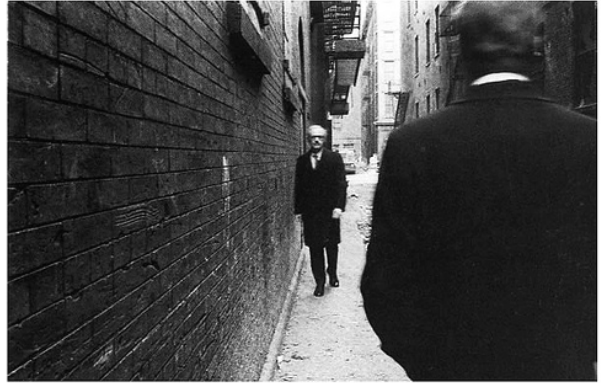
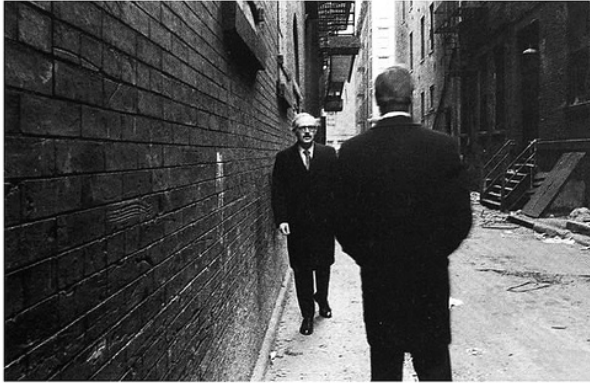
Anexo 1:

Lee Friedlander, New Orleans, 1970



Anexo 2:

Duane Michals, *Chance meeting*, 1970



Anexo 3

Campo e *contracampo* fotográfico - Fábio Magdalena Miceli, Tarsia/Itália,

